Thífani Postali

Hip Hop Brasileiro

Aspectos folkcomunicacionais sobre o movimento, identidade cultural e gênero

clea
EDITORIAL

Hip Hop Brasileiro: aspectos folkcomunicacionais sobre o movimento, identidade cultural e gênero

Thífani Postali

clea
EDITORIAL

Às hip hoppers,
líderes-comunicadoras
e ativistas midiáticas.

O tempo voa e cada um tem uma milhagem. Não perca tempo de ser feliz, dê valor de onde vem a sua raiz. Cada ser tem uma missão, descubra a sua. Não é mentira não, é a verdade nua e crua. Já descobri a minha, estou feliz e confesso. Bom é reconhecer o meu lugar no universo. Tô enxergando melhor, me sinto mais capaz, tô na minha, na paz, a consciência me faz.

Sharylaine – Missão

SELVA DE CONCRETO

Drica Ruis

Sumário

Prefácio

A sociedade contemporânea tem se deparado com uma série de desafios, desde a persistência de desigualdades socioeconômicas até a luta por uma representação mais justa e inclusiva de todas as vozes. Nesse contexto, as comunidades periféricas têm sido protagonistas de movimentos sociais e culturais que buscam resistir, reivindicar direitos, redefinir narrativas e moldar sua representatividade.

É nesse cenário que o trabalho de Thífani Postali se destaca com uma narrativa leve e literária, desde sua motivação para escrever sobre o tema, um interesse fortemente moldado por sua história de vida, e logo, como inspiração para novos pesquisadores, mediante sua sensibilidade em entender as questões culturais que marcam nossa realidade social. Através de sua pesquisa, somos capazes de entender como uma forma de comunicação que emerge da periferia se transforma numa linguagem autêntica e poderosa, capaz de romper barreiras e amplificar as vozes muitas vezes silenciadas. Ao discutir o Hip Hop, Thífani nos convida a refletir sobre a importância da representatividade e da valorização das culturas populares, a enxergar além dos estereótipos e a reconhecer a riqueza e a diversidade presentes nas comunidades periféricas.

É uma defesa apaixonada da voz dessas comunidades, um reconhecimento de suas lutas e de suas contribuições para a cultura e a identidade brasileira. O Hip Hop, enquanto forma de expressão artística e cultural, possui uma notável capacidade de promover mudanças sociais significativas. Como ferramenta de comunicação, tem o poder de promover a conscientização sobre questões importantes, como por exemplo a discriminação racial, a violência e a desigualdade, fornecendo uma plataforma para a expressão de experiências e perspectivas das comunidades marginalizadas.

A autora nos fala sobre o despertar de seu interesse pelo tema, o contato com o Hip Hop em escolas públicas e bairros periféricos, enfrentando a resistência das narrativas midiáticas dominantes, retratando o periférico em posição de inferioridade e negatividade: "pobres, negros e malvados", como nos situa a autora. Entretanto, como forma de empoderamento, resistência, comunicação e fortalecimento econômico para essas comunidades, a arte é usada para despertar consciência e impulsionar transformações sociais.

Por todas estas características podemos analisar o Hip Hop

à luz da teoria da Folkcomunicação, estabelecendo um vínculo entre as formas de comunicação que emergem das camadas populares e o desafio às estruturas de poder estabelecidas e normas sociais dominantes, assim como de estruturas de poder que perpetuam desigualdades e injustiças. Promovendo o diálogo e a participação ativa das comunidades periféricas na construção de um movimento coletivo de mudança social. Esta tem sido a contribuição de Thífani a este campo da comunicação, baseado numa teoria legitimamente brasileira. Atualizando-a para um novo objeto, atual, urbano, mas sem perder de vista o caráter de grupo culturalmente marginalizado que baseou a formulação de Luiz Beltrão sobre uma "comunicação dos excluídos".

Através de uma análise minuciosa, acompanhada de relatos de experiências e reflexões que sintetizam décadas de sua pesquisa. Thífani Postali nos convida a enxergar além dos estereótipos e dos preconceitos, a reconhecer o potencial transformador da cultura de Hip Hop, ao mesmo tempo contribuindo com os estudos da Folkcomunicação e ampliando a bibliografia e a reflexão sobre os estudos das culturas subalternas.

Boa leitura!

Betânia Maciel – Rede Folkcom

Introdução ao livro

Se o Hip Hop fosse uma pessoa:
Consagrada ferramenta de educação, sou tão forte que formo a pública opinião. Denuncio o machismo, o racismo, o sexismo, exclusão; tráfico de armas, de drogas e de pessoas, a pobreza e do capital, a dominação. Revelo conceitos, mas não tenho a conclusão. Tenho raiz e em muitos lugares ainda estou pura. Uma andarilha, sou livre no mundo e vivo na rua. Começo como jovem e amadureço, olho para o povo dia a dia de verdade. Sou atriz principal do meu próprio futuro, percebo a olhos nus tamanha desigualdade. Transito nos lugares rurais e populares, enxergo a localidade e o que é necessidade. Invado as periferias, diversos lugares, penso a estrutura, a paisagem da cidade. Posso ser simplesmente lazer, ou visual, onde vou imponho a minha presença, arte sou, corpo sou, mente sou, sou incômoda e ativa faço a diferença.

Sharylaine – Livre no Mundo

A ideia que a população brasileira tem sobre o significado do Hip Hop está associada aos episódios de "arrastão" ocorridos nas praias do Rio de Janeiro no período de 1992/93. Quem afirma essa ligação é o teórico Micael Herschmann, que desde esse período levantou pesquisas a respeito da manifestação cultural hoje tão presente nos principais centros urbanos do mundo.

De acordo com o pesquisador, os noticiários apresentavam os arrastões mencionando os grupos de Hip Hop. Essa afirmação pode estar relacionada ao início da prática do movimento no Brasil, que começou em meados da década de 1980, mas só se concretizou como instrumento para expressão de resistência social uma década depois. Isso porque com o desenrolar da globalização e, consequentemente, o aumento da importação de produtos, o brasileiro passou a entender o propósito do movimento, que ia muito além da dança de breaking que, até então, era o único elemento praticado pelos brasileiros.

O Hip Hop é uma manifestação cultural formada por vários elementos culturais. Seu criador, o afro-estadunidense África Bambaataa, propôs trocar a violência dos confrontos das gangues do bairro do Bronx, em Nova Iorque, por uma batalha cultural. Assim, os jovens passaram a se enfrentar por meio do Hip Hop, que é formado por cinco elementos básicos, sendo eles a dança (breaking), o DJ (Disc-Jóquei), a música (que envolve o (a) rapper e o (a) MC), o grafite e o conhecimento. Bambaataa criou o "5º elemento", preocupado com o rumo contrário que o Hip Hop estava tomando. Se a proposta inicial era a de eliminar a violência e a criminalidade, algumas pessoas começaram a disseminar ideias a favor. Por esse motivo o "conhecimento" foi criado, com o intuito de conscientizar o (a) jovem que pretende participar do movimento, informando sobre o seu principal propósito que, segundo o idealizador, é "falar sobre a paz, amor, união e diversão, para que as pessoas possam ficar longe da negatividade que assola as ruas".

No Brasil, em muitos casos, não é esse o Hip Hop que a população não periférica tem conhecimento. Como mencionado, o jornalismo tratou de apresentar negativamente o movimento quando ele começou a se disseminar no território brasileiro. Junto com os noticiários, o Hip Hop passou a ser trilha dos filmes de violência brasileiros, entre outros produtos midiáticos. Cabe ressaltar que, nesse contexto, o conteúdo das músicas utilizadas são, em maioria, as que narram criminalidade - tão criticadas pelos praticantes do verdadeiro propósito do movimento. Essa situação contribuiu para que se assimilasse erroneamente o Hip Hop à manifestação provinda de grupos delinquentes. Curiosamente, Bambaataa afirma - em seus discursos sobre o Hip Hop no mundo - que prefere o brasileiro ao estadunidense, uma vez que o brasileiro entendeu, realmente, o propósito do movimento. Dentre eles, destaca-se o estado de São Paulo que marcou o início do movimento no país.

A frase "O Hip Hop mudou a minha vida", estampada em camisetas, bonés, entre outros produtos consumidos pelos membros e simpatizantes do movimento e reproduzido em quase todos os eventos de Hip Hop, é o reflexo da luta dos adeptos da manifestação em mostrar a força que o movimento tem em transformar tudo a sua volta, além de contribuir para que o resto da população perceba que o movimento propõe exatamente o contrário do que frequentemente é apontado pela mídia e por aqueles que desconhecem o seu verdadeiro propósito.

O Hip Hop se tornou um dos principais instrumentos de comunicação das pessoas marginalizadas. Assim, este livro busca apresentar a importância do movimento enquanto mecanismo de comunicação, luta e resistência nos centros urbanos. Para tanto, inicia apresentando-o como ferramenta de comunicação e promoção de identidade de pessoas negras e periféricas. Em sequência, aborda as estratégias de sua inserção na mídia massiva, uma vez que o Hip Hop tem pouco acesso a esses espaços por comunicar conteúdos que não interessam a indústria do entretenimento.

O terceiro capítulo reflete sobre a representação e invisibilidade da mulher no movimento, apresentando a complexidade de um movimento que busca combater desigualdades, racismo e opressão e, ao mesmo tempo, reflete o cisheteropatriarcado. Em seguida, apresenta um estudo sobre a reunião de mulheres que rimam na cidade de Sorocaba, destacando a batalha de rima e sua relação com o movimento. Por fim, o livro aborda a importância do Rap como ferramenta de comunicação também das pessoas periféricas pertencentes ao grupo LGBTQIAPN+. Com isso busca apresentar os diferentes usos do Hip Hop enquanto mídia fundamental dos diversos grupos dos territórios periféricos.

Todos os textos são pautados, especialmente, pelas lentes da Folkcomunicação, teoria genuinamente brasileira que trata da compreensão e debate das produções das pessoas marginalizadas. Tratam-se de produções acadêmicas produzidas entre os anos 2020 e 2023. Cada abertura de capítulo traz um trecho do trabalho da rapper pioneira Sharylaine, a quem tenho muita admiração pela pessoa e trabalho fundamental no movimento brasileiro. Assim, espero que o conteúdo provoque novas reflexões sobre o Hip Hop e que contribua para a divulgação de seu verdadeiro propósito:

Paz, amor, união e diversão.

Hip
Hop

[1]

O RAP COMO FERRAMENTA DE COMUNICAÇÃO DOS TERRITÓRIOS URBANOS MARGINALIZADOS

> *A arma atual, mais poderosa. Já globalizada antes da era tecnológica. Abro diálogo com os meios todos. Sou o mais forte instrumento de comunicação [...]. Para me tornar nobre e pertencer a uma raça sofro influências ancestrais e da diáspora. Não fui colonizada como os meus patrícios, carrego várias referências e me orgulho disso. Vivo em Portugal, África, Brasil nesse contexto, eu que visualizo e elaboro o texto. Movimento a mente, o pensamento da sociedade, resgato origens dou meu corpo aos descendentes. Me viro na diversidade, social intervenção, elevo minha identidade e nacionalização. A mim cabe ingestão, preservação e resistência. Nasci pluralizada em meio a muita treta. Onde moro os povos tem sua ciência, que não está dentro da Academia de Letras.*
>
> *Sharylaine – Livre no Mundo*

Introdução

O Rap é um gênero musical que tem se apresentado como ferramenta de comunicação e identidade cultural política em diversos locais do mundo. Surgida nos Estados Unidos em meados de 1970, a musicalidade, em poucos anos se espalhou para os grandes centros urbanos do mundo, concentrando sua produção nos "territórios urbanos marginalizados" (Beltrão, 1980). Isso porque, como veremos neste texto, ela tem como objetivo abordar o cotidiano dos territórios marginalizados, bem como apresentar contra narrativas aos discursos dominantes que buscam apresentar esses locais e seu povo, de maneira, muitas vezes, generalizada. Posto assim, este capítulo tem como objetivo refletir sobre a produção do Rap brasileiro como elemento cultural que propicia a construção e propagação de identidades culturais, as quais têm como intenção a resistência social, sobretudo das pessoas negras, em países que passaram por colonização e escravização. Para tanto, tem como metodologia a pesquisa exploratória e a análise de letras que revelam a identidade cultural dessas pessoas.

Para as reflexões, utilizo os conceitos da Folkcomunicação, teoria brasileira que propicia entender como os grupos marginalizados se comunicam, além dos estudos culturais para entender a construção das identidades culturais, sobretudo, as políticas. Pretendo, com este trabalho, apresentar como a musicalidade, oriunda dos territórios urbanos marginalizados, é elemento significativo para o diálogo social e para a construção ou reconstrução da identidade cultural das pessoas negras do Brasil. Neste sentido, a música se torna canal de mobilização e transformação social, quando realizada por um (a) líder-comunicador (a) que intenciona mudanças frente às desigualdades existentes nas sociedades pós-escravagistas.

A música como comunicação popular

A musicalidade está entre as expressões culturais mais significativas da humanidade. Isso porque a música, além do ritmo e demais elementos que compõem a sonoridade, pode também apresentar a oralidade, elemento capaz de oferecer um sentido para além do entretenimento, ou seja, em muitos casos torna-se um suporte para a comunicação humana. Como ressalta McLuhan

(2001), a música possui um tipo de comunicação que é imediata, pois utiliza diversas formas de mídia em uma mesma comunicação. O autor cita como exemplo um Disc-Jóquei que, ao se apresentar, faz uso de códigos complementares como palavras cantadas, grunhidos, gemidos, expressões corporais, dança, etc.

Deste modo, entendo a comunicação como um fenômeno no qual seres humanos interagem para a vida em sociedade. De acordo com Beltrão (1977, p. 57), a comunicação é "o conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, ideias e sentimentos essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõem a sociedade". Logo, a música, com todo o seu potencial informativo, torna-se um veículo fundamental para a comunicação social, sobretudo aquela oriunda do povo, dos grupos marginalizados cujo acesso aos grandes veículos de comunicação é quase nulo, quando pensado a partir da possibilidade de expressarem suas culturas e/ou ideias sobre as coisas do mundo. Portanto, a musicalidade que interessa neste livro é a originada nos territórios urbanos marginalizados, ou seja, os espaços existentes nos grandes centros urbanos e ocupados pelos "indivíduos marginais" (Park, 1937, apud Coulon, 1995).

Cabe ressaltar que o indivíduo marginal, segundo os Estudos da Escola de Chicago e da Folkcomunicação, são aqueles imigrantes ou excluídos socialmente, que por não estarem totalmente inseridos na cultura dominante e por terem a sua cultura, a popular, tratada como inferior, acabam manipulando diferentes códigos e produzindo culturas híbridas (Canclini, 2008), capazes de oferecer identidades culturais. Importa esclarecer que estou tratando, especificamente, dos territórios urbanos marginalizados brasileiros e que o país, em sua longa história de colonização, imigrações e sistema escravagista – sendo o último a abolir o sistema – recebeu forte influência da cultura africana. Portanto, muitos desses territórios são ocupados, em sua maioria, por descendentes de africanos, o que faz da cultura popular brasileira um misto de elementos culturais. Sobre esse aspecto, Silva (2000, p. 87) esclarece que os processos de hibridização "nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada". Portanto, a cultura popular brasileira carrega características que buscam firmar identidades, apresentando elementos que

ao longo da história foram perseguidos, na tentativa de os grupos dominantes dizimarem o que não era oriundo da Europa. Deste modo, a cultura popular brasileira está recheada de conteúdos que se apresentam como comunicação popular, ou seja, que têm como objetivo comunicar situações vivenciadas pelos grupos marginais.

De acordo com Hall (2009, p. 246), "a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; [...]. É a arena do consentimento e da resistência". Segundo o autor, a cultura popular deve ser entendida como as práticas do povo, que provocam, em muitos casos, certa tensão com as culturas dominantes. Já Peruzzo (1995, p.34) destaca que o popular não deve ser visto como "sinônimo de revolucionário, tampouco democracia". Para tanto, ressalta que existem, pelo menos, três correntes de estudos sobre o popular, sendo: (1) o "nacional-popular", que se refere às manifestações tradicionais de um povo; (2) "o popular", que investiga a penetração e aceitação dos veículos de comunicação de massa junto aos grupos populares; e (3) a "comunicação popular", que tem como objetivo a comunicação de resistência como a apresentada por Hall (2009). Com essas colocações, pode-se entender que é através da comunicação popular que os indivíduos marginalizados encontram possibilidades para a construção de identidades.

Segundo Hall (2009), é sobretudo por meio da oralidade que indivíduos marginalizados se expressam. Ao fazer um breve levantamento sobre os territórios brasileiros, percebe-se que a musicalidade sempre foi utilizada como ferramenta de comunicação sobre os problemas locais. De acordo com Villaça (2011), os conflitos ocorridos no início do século XX entre os indivíduos marginalizados e as autoridades que pretendiam acabar com as favelas cariocas, fizeram emergir a produção de sambas que narravam os problemas enfrentados pelas populações socialmente desfavorecidas. Logo em seguida, letras de funk também trataram da mesma temática. Herschmann (1997) afirma que a música é o elemento mais presente nos momentos de lazer dos jovens marginalizados e que, muitas vezes, é por meio da musicalidade que esses jovens intervêm criticamente sobre as questões sociais que enfrentam. Essas afirmações vão ao encontro da história do gênero musical que vou trabalhar a seguir, o Hip Hop, pois é um movimento cultural que objetiva a comunicação dos indivíduos marginalizados com as diversas camadas sociais.

Hip Hop: Uma questão de identidade cultural

O Hip Hop tem suas origens na Jamaica, onde, por volta dos anos 1960, quando o país passava por problemas econômicos, grupos se reuniam em espaços públicos para discursar sobre os problemas locais. Na Jamaica, líderes-comunicadores, localmente chamados de toastes – indivíduo que discursa – se dirigiam para as praças, munidos de grandes caixas de som – sound systems – e microfones. Ao ritmo de uma batida constante, cantavam sobre os problemas locais, chamando a atenção do governo e da população para tais questões em tom de protesto, ação que mais tarde passou a ser chamada de Rap: rhythm and poetry.

Com os problemas jamaicanos, muitos indivíduos imigraram para os EUA. Foi no Bronx, gueto nova-iorquino, que o Rap se estabeleceu e, pouco depois, em 1974, passou a fazer parte de um novo movimento cunhado por África Bambaataa, o Hip Hop (Postali, 2011). Essa manifestação tem como principal característica o uso de práticas culturais no lugar da violência e criminalidade. Assim, é por meio de elementos como o Rap, o grafite, o DJ, o break, entre outros, que o Hip Hop busca passar uma mensagem de paz, amor e união entre os jovens marginalizados. Cabe ressaltar que África Bambaataa criou o que chamou de quinto elemento - o conhecimento - pois o Hip Hop passou a também ser utilizado por grupos que intencionavam promover a criminalidade. Deste modo, o conhecimento se refere à postura que um participante do movimento tem que assumir, ou seja, de acordo com a Universal Zulu Nation, organização que deu origem ao Hip Hop, a manifestação deve servir como forma de reflexão, conhecimento, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade, tendo a união dos jovens como principal foco.

Com a disseminação da cultura estadunidense, o Hip Hop passou a ser praticado em diferentes países. No entanto, apesar da semelhança entre a sonoridade, uso de técnicas corporais, vestimentas e aparelhos tecnológicos, as narrativas se adequam aos problemas enfrentados pelos indivíduos de acordo com suas localizações e especificidades (Postali, 2011). No Brasil, Herschmann (1997, p. 82) destaca que “o funk e o hip hop vêm se apresentando como uma possibilidade de encenação da dura realidade desses jovens e estabelecendo territórios que têm como referência os registros de cor e de classe”. Concordo quanto à colocação do autor, mas devo

ressaltar que, nos últimos anos, o funk que discursa sobre problemas sociais passou a ser pouco valorizado, de modo que jovens brancos, de classe média, se apropriaram para produzir narrativas que discursam sobre sexo, amor e consumo. Posto assim, no Brasil, o Hip Hop é a prática cultural que se encaixa na ideia de comunicação popular, pois tem como principal função trabalhar as questões sociais enfrentadas pelos grupos urbanos marginalizados.

Rose (1997, p. 192) esclarece que o Hip Hop brasileiro é uma "expressão cultural da diáspora africana", que busca negociar a experiência enfrentada pelas pessoas negras na marginalização, as quais tiveram suas oportunidades sociais brutalmente excluídas e que enfrentaram/enfrentam a opressão decorrente da cultura dominante. De fato, ao se realizar um levantamento dos nomes mais expressivos do Rap nacional e de diferentes localidades, tais como, Afro-X, Bia Doxum, Carol Conká, Criolo, Dexter, Ed Rock, Emicida, Gog, Hélião, Mano Brown, MV Bill, Negra Li, Rappin Hood, Racionais MC's, Sabotage, Sharylaine, entre outros, percebe-se que todos possuem discursos voltados para os problemas enfrentados pelos grupos marginalizados, especialmente as questões que envolvem pessoas negras.

Os territórios urbanos marginalizados em que os rappers vivem ou viveram parte da vida são frequentemente citados nas letras que incluem mensagens de paz, união e conhecimento, correspondendo à filosofia do movimento Hip Hop. Criolo cita com frequência situações do bairro paulistano Grajaú, tendo a canção "Grajauex", do álbum "Nó na Orelha", dedicada exclusivamente às questões locais. Do mesmo modo, Gog discorre sobre questões que envolvem Brasília, como na canção "A Ponte", do álbum "Tarja Preta". Sharylaine, por sua vez, aborda situações comuns às mulheres brasileiras e pertencentes a diferentes territórios geográficos.

O Hip Hop, portanto, é uma prática cultural que comunica e constrói identidades culturais a partir de seus (suas) líderes-comunicadores (as). De acordo com os Estudos Culturais, as construções identitárias podem se desenvolver tanto simbolicamente como conceitualmente e esse processo ocorre, especialmente, quando identidades estão em conflito. Por meio de apelos simbólicos, as identidades buscam estabelecer reivindicações através de apelo a precedentes históricos com a finalidade de reafirmar características que podem, por sua vez, produzir novas identidades. Como ressalta Woodward (2009, p. 12), revisar o passado e redescobri-lo é "parte

do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise". Na perspectiva da autora, as novas identidades podem ser desestabilizadas e também desestabilizadoras e devem ser compreendidas a partir do conceito de diáspora, ou seja, por meio da ideia de que elas não possuem uma "pátria" e que, portanto, devem ser assimiladas por várias fontes, o que resulta em culturas híbridas.

Por esse motivo, Hall (2009) chama a atenção para o fato de que as identidades não devem ser entendidas a partir de uma visão essencialista, mas sim estratégica, pois têm como intenção não afirmar o que "nós somos", mas o que "nos tornamos". Segundo o autor, a construção identitárias requer o uso de recursos da história, da cultura, da linguagem etc. Assim, é possível pensar o Hip Hop como um elemento cultural que oferece a identidade de pessoas negras em diáspora. O uso de roupas por membros do movimento, tais como calças largas, bonés, correntes e tênis de modelos específicos; e a forma como discursam, gesticulam e se referem às questões sociais, convergindo na menção à ancestrais que marcaram a luta dos negros pela liberdade e justiça social, bem como na referência a eventos históricos, territórios marginalizados, entre outros, apontam o Hip Hop como uma forma de identidade construída a partir das experiências e intenções, sobretudo, do povo negro.

Essas afirmações são passíveis de serem identificadas em letras de rappers de diferentes localidades, que expressam conteúdos comuns às vivências de pessoas negras. Nelas, é constante a menção a elementos da religiosidade e mitologia africana, como a força dos orixás, bem como nomes importantes da luta dos negros em diversos países, tais como Muhammad Ali, Martin Luther King Jr., Malcolm X, Felá, Zumbi dos Palmares, entre outros. O orgulho de pertencer ao grupo negro, bem como às suas raízes, são temas também frequentes.

No final da canção Sucrilhos, com o acompanhamento do atabaque, típico instrumento africano utilizado em eventos religiosos de Candomblé e Umbanda, o rapper Criolo canta "Eu, tenho orgulho da minha cor / do meu cabelo e do meu nariz / sou assim / sou feliz / índio, caboclo, cafuzo, Criolo / sou brasileiro", fazendo referência às suas raízes e à miscigenação comum do brasileiro. Do mesmo modo, ao apresentar-se com o músico Lenine, Gog pede ao compositor

pernambucano que cante a sua descendência nagô, na canção "A Ponte", que discursa sobre os problemas da corrupção em Brasília. E em "Carta a Mãe África", discorre sobre os problemas enfrentados pelos negros no Brasil. O rapper Emicida inclui na canção "Baiana", com participação de Caetano Veloso, referências à "cor nagô", fazendo alusão à origem de muitas pessoas negras brasileiras. Sobre a cultura africana, cita elementos da mitologia iorubá, tais como os orixás, o axé, o banho de pipoca e os colares de conchinhas. Com relação às personalidades brasileiras, menciona a cantora Clementina de Jesus e o pintor baiano Raimundo de Oliveira.

Assim, como ressalta Woodward (2009), o intento está em afirmar a identidade cultural de indivíduos que pertencem a um grupo social oprimido ou marginalizado. Ou seja, a construção identitária torna-se um instrumento de mobilização política. Como coloca Herschmann (1997, p. 27), o funk e o Hip Hop são musicalidades nada tradicionais, e por meio delas "os jovens procuram estabelecer novas formas de identidades sem diversidades conflitantes. Ao contrário, a música é sobre a desarticulação da identidade nacional e do cidadão local". Com essas colocações, torna-se possível pensar que as identidades são produzidas por líderes-comunicadores. De acordo com Beltrão (1980), os líderes-comunicadores são agentes formadores de opinião que a partir das mensagens disponíveis nos meios de comunicação de massa, se apropriam desses conteúdos transformando-os em novas mensagens, adequadas ao público para o qual se destinam. Partindo desses conceitos, entendo o rapper como um dos principais líderes-comunicadores dos territórios urbanos marginalizados, pois é ele quem, através da musicalidade, consegue se comunicar de forma significativa com o seu público, considerando a comunicação, como apresentei anteriormente a partir de Beltrão (1977), um processo que reflete a ideia de comunhão, de comunidade.

Nesse sentido, os rappers, líderes-comunicadores, transformam as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação dominantes de modo que o seu público possa entender, e mais, carregam conteúdos que refletem os anseios do próprio grupo, muitas vezes produzindo narrativas que discordam das mensagens dominantes. Como bem coloca Hall (2003), é na oralidade, na contra narrativa, em especial no vocabulário musical, que o povo da diáspora negra tem encontrado sua vida cultural. É importante destacar que no Brasil muitos dos conteúdos midiáticos que abordam o Hip Hop ou, especificamente,

o Rap, o expõem de maneira generalista, produzindo uma ideia contrária à proposta do movimento.

Herschmann (2000) lembra de que na década de 1990, quando o movimento chegou com força no país apresentando seu viés discursivo, os conteúdos midiáticos o apresentavam relacionando-o à violência provocada por pessoas marginalizadas. Para o autor, um evento decisivo para essa assimilação foi o episódio dos arrastões ocorridos no ano de 1992, na cidade do Rio de Janeiro. Herschmann (2000) esclarece que a mídia tratou os arrastões em tom de histeria, estigmatizando a imagem dos jovens marginalizados, sobretudo, os ligados ao movimento Hip Hop. A partir desse período, criou-se uma imagem distorcida sobre o movimento, distanciando-o de sua essência, que é justamente a transformação social, a conscientização no lugar da violência. Por esse motivo, e de modo geral, o Hip Hop ainda é incompreendido em diversas esferas da sociedade brasileira. Esse tratamento midiático resulta no que Arce (1997, p. 162) chama de identidades proscritas, "aquelas formas de identificação rejeitadas pelos setores dominantes, nas quais os membros dos grupos ou das redes simbólicas prescritas são objeto de caracterizações pejorativas, muitas vezes, persecutórias". Ou seja, há também a construção de identidades que buscam minar identidades culturais, sobretudo, com viés político. Essa construção ocorre através de representações sociais que têm como finalidade apresentar o outro como inferior, de forma estereotipada. Trata-se, portanto, de um mecanismo de poder presente nas sociedades. Por esse motivo, um dos objetivos do Hip Hop é justamente combater essas identidades forjadas, apresentando uma contra narrativa aos discursos dominantes que têm como intenção produzir identidades proscritas.

O ano de 1988 marcou o início do discurso crítico do Hip Hop no Brasil, com o lançamento da coletânea Homens da Lei, com músicas de nomes como Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Código 13, entre outros que se tornaram fundamentais para a disseminação da manifestação em terras brasileiras. A coletânea incluiu diversas canções que abordam a ação da polícia paulistana nos territórios marginalizados, bem como a injustiça social enfrentada pelos indivíduos desses locais, como apresenta a canção "Homens da Lei" (Postali, 2011). Posto assim, os líderes-comunicadores ocupam o papel também de agentes da comunicação comunitária, considerando a comunidade como o

local onde as relações sociais entre indivíduos de um mesmo grupo social se originam, sendo um ambiente de união entre os sujeitos, o que resulta no espírito de fraternidade e convivência (Paiva, 1998). Aqui, pode-se entender que muitos territórios urbanos marginalizados se caracterizam como ambientes que refletem a ideia de comunidade, sobretudo, os locais onde o Hip Hop é praticado em sua essência.

Cabe ressaltar que em muitos locais o movimento atua além das práticas artísticas, através dos chamados núcleos de cultura ou "posses", que oferecem atividades como oficinas para a produção de artigos para comercialização, palestras sobre conscientização social, eventos beneficentes e outros de socialização, campeonatos esportivos etc. Portanto, os indivíduos marginais envolvidos com o movimento Hip Hop, sobretudo os rappers, que ocupam o papel de porta-vozes do movimento e da comunidade, caracterizam-se como líderes-comunicadores, a partir do conceito cunhado por Beltrão (1980). Diante dessas colocações, parece acertado compreender que os líderes-comunicadores são indivíduos essenciais para a vida nos espaços urbanos marginalizados contemporâneos. Herschmann (1997) esclarece que no Rio de Janeiro a ATCON (Atitude Consciente) é considerada o principal núcleo. Também há a CUFA (Central Única das Favelas) que, iniciada no Rio de Janeiro, possui atividades em diversos estados brasileiros. De acordo com autor, o movimento do Rio de Janeiro está ligado ao movimento negro, tendo o apoio do CEAP (Centro de Articulação das Populações Marginalizadas).

Posto assim, torna-se relevante compreender o rapper como líder-comunicador de seu território e o Hip Hop como uma ferramenta de comunicação que auxilia a ação desses agentes na luta pela transformação do local.

Considerações

A partir das discussões apontadas neste capítulo, que teve a Folkcomunicação e os Estudos Culturais como pilares para as reflexões, entendo os líderes-comunicadores dos territórios urbanos marginalizados como agentes fundamentais para a vida em comunidade. Sabe-se que as chamadas favelas e periferias urbanas são marcadas por misérias, violências e diversas outras fraturas decorrentes da ineficiência do poder público brasileiro e também das narrativas midiáticas que insistem em representar esses espaços

como os vilões da vida em sociedade, apresentando, com frequência, apenas os problemas existentes nesses locais. Cabe, portanto, à própria comunidade, se unir para resolver aquilo que é possível. Assim, muitos núcleos de cultura acabam por ocupar o que seria o papel do Estado, dando diversas assistências à população, da educação à segurança e saúde. Comandados por líderes-comunicadores, em muitos territórios os núcleos são sedes do movimento Hip Hop, que através dessas organizações, dissemina a sua filosofia.

Os rappers aqui são compreendidos como ou entre os principais agentes do movimento, por promovem a comunicação entre a sua comunidade, criarem e disseminarem identidades que fortalecem o grupo negro (e outros periféricos) e produzirem contra narrativas para minar os discursos dominantes que, com frequência, criam identidades proscritas sobre o seu grupo.

[2]

ESTRATÉGIAS DO HIP HOP PARA A PROPAGAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NOS MEIOS MASSIVOS

To em becos e vielas, eu estou na rua, nas segregações e nas grandes metrópolis, nova minha forma de pensar, minha leitura, esperando que a mídia não me dê um corte. Chega de confinamentos e conflitos territoriais, meu perfil étnico, ainda hoje espanta. Me valorizo e me reconheço no outro, minhas habilidades comuns e singulares encanta. Não quero ser apenas objeto de pesquisa, idealizo um novo panorama ignorado na literatura. Através de mim foi criado uma coletiva consciência, para transmitir democraticamente minha cultura.

Sharylaine – Livre no Mundo

Introdução

Este capítulo tem como objetivo refletir sobre como as culturas populares se apropriam dos meios de comunicação de massa. Para tanto, inicia as reflexões utilizando como base teórica os Estudos Culturais, a partir de Stuart Hall (2009) e Kathryn Woodward (2009), para entender a cultura popular e as identidades culturais expressas por meio de suas manifestações. Também utiliza o conceito de comunicação popular que segundo Cecilia Peruzzo (1995) se refere as produções populares que possuem intenção comunicacional.

Após abordar as questões sobre cultura popular, comunicação popular e identidade cultural, apresenta as considerações de Luiz Beltrão (1980) acerca da Folkcomunicação, teoria que se debruça sobre os estudos da comunicação dos marginalizados. Nessas discussões, incluí Osvaldo Trigueiro (2008) que discorre sobre como a Folkcomunicação tem apresentado novos desdobramentos decorrentes do uso das produções populares pelos meios massivos, bem como a utilização desses canais pelos chamados agentes folkmidiáticos. Assim, o conteúdo apresenta o Hip Hop como comunicação popular, uma vez que objetiva discursar, refletir e conscientizar sobre problemas sociais enfrentados por grupos socialmente marginalizados, sobretudo, o grupo negro.

A partir dessas discussões, analisam-se três cantores/compositores que estão envolvidos com o Hip Hop, prática da cultura negra, sendo dois brasileiros, Emicida e MV Bill, e uma artista estadunidense, a Beyoncé. Os hip-hoppers foram selecionados por meio de observações prévias sobre as diferentes formas de apresentar discursos de resistência na mídia dominante, independentemente de localização geográfica e social.

Como metodologia, o trabalho utiliza a pesquisa bibliográfica e descrição de cunho analítico para o exame de produtos midiáticos tais como letras de música, videoclipes e apresentações musicais, que foram selecionados a partir de suas diferentes estratégias para inserção na indústria cultural. Pretende-se, com este trabalho, contribuir para os desdobramentos dos estudos da Folkcomunicação, entendendo como os artistas selecionados fazem uso de diferentes estratégias para veicular, na mídia dominante, conteúdos contra hegemônicos.

Identidade cultural negra

De acordo com os Estudos Culturais, as identidades culturais surgem quando há conflito entre grupos sociais. Stuart Hall (2009) ressalta que as identidades culturais devem ser entendidas como conceitos estratégicos e posicionais, isso porque visam resistir frente aos discursos proscritos que, segundo Arce (1997, p. 162), são "aquelas formas de identificação rejeitadas pelos setores dominantes, nas quais os membros dos grupos ou das redes simbólicas prescritas são objeto de caracterizações pejorativas, muitas vezes, persecutórias".

As identidades proscritas das pessoas negras, sobretudo em países que passaram pelo processo de colonização e escravização, foram construídas por textos generalistas e racistas sustentados cientificamente até meados da primeira metade do século XX (Skidmore, 1989). Esses textos ressoaram com força até o final desse século por meio das produções midiáticas veiculadas pelo cinema (Carvalho, 2003), televisão (Faria; Fernandes, 2007) e conteúdos jornalísticos (Albuquerque, 2016) que ofereciam textos ideológicos e reforçavam o lugar subalterno das pessoas negras nessas sociedades, por meio de representações racistas.

Como resposta política aos textos dominantes, pessoas negras criam mecanismos de defesa e luta a partir de discursos contra hegemônicos que visam posicionar e comunicar a identidade cultural a qual pertencem. Woodward (2009, p. 34) ressalta que "a política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política".

A partir da colocação de Woodward (2009), torna-se possível compreender que as identidades políticas surgem nas manifestações populares oriundas dos grupos marginalizados. Como lembra Hall (2009), a cultura popular é o local onde se manifestam os prazeres, os anseios, as lutas do povo. O autor vê a cultura popular como a arena na qual se estabelece a luta contra os discursos dominantes. No entanto, cabe sempre lembrar que Peruzzo (1995) chama a atenção para o fato de que não se deve generalizar que a cultura popular é sinônimo de luta, pois são conteúdos diversos que nem sempre objetivam transformações sociais. Assim, a autora apresenta o termo comunicação popular, que segundo sua colocação é a produção da

cultura popular voltada para os discursos de resistência frente às produções dominantes.

A construção de identidades culturais ocorre por meio do simbólico e se caracteriza, em muitos casos, a partir de reivindicações sobre os problemas enfrentados pelo grupo social, apelo a antecedentes históricos, personalidades que marcaram a resistência e elementos culturais específicos de um determinado grupo (Woodward, 2009) - e outros que não necessariamente pertencem ao grupo. Assim, novas identidades são criadas, sobretudo, por agentes transformadores que buscam comunicar a cultura de seu grupo por meio de manifestações que se caracterizam como a comunicação popular apresentada por Peruzzo (1995).

Para Hall (2003), as vozes das margens são hoje as responsáveis pelas mudanças da vida cultural, sendo a cultura popular negra a protagonista dessas transformações. De acordo com o autor, a contra narrativa praticada, especialmente na oralidade existente nas produções musicais, têm marcado a vida cultural da diáspora negra. Assim, pode-se entender que as produções das identidades culturais das margens ocorrem por meio de processos folkcomunicacionais. Cabe ressaltar que a Folkcomunicação é o "conjunto de procedimentos de intercâmbios de informações, ideias, opiniões e atitudes dos públicos marginalizados urbanos e rurais, através de agentes e meios direta ou indiretamente ligados ao folclore" (Beltrão, 1980, p. 24).

Dentro da perspectiva folkcomunicacional, chama-se de Folkmídia os processos nos quais a mídia se apropria das manifestações marginalizadas/populares, adaptando-as para devolvê-las ao público massivo. Entretanto, Luyten (2002) ressalta que o intercâmbio de culturas que tem ocorrido entre as manifestações da cultura popular e os meios de comunicação de massa aponta para duas situações: o uso dos elementos marginalizados/populares pela mídia e o uso da cultura de massa pelos agentes populares. Isso se dá pelo fato de que, nos últimos anos, a dinâmica da globalização propiciou mudanças significativas na comunicação. De acordo com Trigueiro (2008, p. 52): "[...] as interações face a face, corpo a corpo, são agregadas de valores culturais proporcionadas pelas interações midiáticas, nesse jogo dialético de interpretações de bens culturais locais e globais emergem os produtos culturais folkmidiáticos".

Posto assim, o termo Folkmídia contribui para a compreensão das comunicações que ocorrem em diferentes direções, tendo

como protagonistas as produções midiáticas dominantes e as folkcomunicacionais. Nesse processo de intercâmbio pode-se identificar diferentes usos, sobretudo, os conteúdos da comunicação popular tais como o Hip Hop ou outros elementos que têm a intenção de apresentar identidades culturais. Nesse sentido, a comunicação popular pode ser atribuída aos líderes-comunicadores folk, ou seja, agentes formadores de opinião que se apropriam das mensagens oferecidas pelos meios de comunicação de massa e outros meios, transformando-as em uma nova mensagem adequada ao seu público (Beltrão, 1980).

Considerando as mudanças comunicacionais ocorridas nos últimos anos, Trigueiro (2008) oferece um conceito que se aproxima da ideia de líderes-comunicadores. Ao definir o conceito de ativista midiático, o autor ressalta que são protagonistas populares que ocupam também espaços midiáticos dominantes como programas televisivos de grande audiência, programas de rádio ao vivo, estúdios e outros meios massivos nos quais reclamam, solicitam apoio ou recolocam o seu produto cultural tradicional. Nas palavras de Melo (2008, p. 65), o agente folkmidiático é aquele "[...] cuja função pode ser bivalente, tanto interpretando os conteúdos midiáticos para o consumo do cidadão de seu entorno quanto agendando os conteúdos folkcomunicacionais no fluxo contínuo das indústrias culturais".

Assim, pode-se entender que os agentes que produzem e transmitem identidades culturais na mídia massiva, os quais interessam a este trabalho, são indivíduos que por meio da comunicação popular e seus contatos com os meios massivos de comunicação, assumem o papel de agentes folkmidiáticos que se apropriam das mensagens, das linguagens e dos aparatos técnicos de determinados canais para a propagação da identidade cultural de seu grupo.

Nos territórios marginalizados existentes nos grandes centros urbanos, o Hip Hop é a manifestação que se apresenta como comunicação popular. Cabe ressaltar que se trata de um movimento cultural que envolve elementos diversos, tais como música, dança, grafite, DJ e conhecimento. Desses elementos, cabe destacar o conhecimento, que é a chave para a produção do Hip Hop, pois o movimento tem como lema a "Paz, Amor, União e Diversão", ou seja, a prática cultural consciente e transformadora no lugar da violência (Postali, 2011).

Posto assim, hip hoppers e demais indivíduos envolvidos

com o movimento assumem o papel de agentes folkmidiáticos, pois buscam, por meio dos elementos culturais que envolvem o Hip Hop, produzir contra narrativas aos discursos dominantes, criando também as identidades culturais, tema abordado no primeiro capítulo. No ocidente, é comum que as produções de Hip Hop abordem temas da cultura negra. Como apresentado, letras de Rap fazem referência a elementos da cultura africana como a religiosidade, mitologia e personagens, além das pessoas que marcaram a luta do grupo negro nos países que ainda sofrem com os prejuízos da colonização e sistema escravagista.

Por possuir conteúdos que contradizem as identidades proscritas representadas pela mídia dominante, dificilmente se veem essas manifestações nos maiores veículos de comunicação. As manifestações políticas geralmente permanecem silenciadas, entretanto, lideranças passam a buscar estratégias alternativas para a sua disseminação. Na contemporaneidade ainda não é tão comum a presença de rappers que assumem a filosofia do Hip Hop na comunicação dominante, e quando surgem, apresentam conteúdos corroborados à dinâmica da indústria cultural. A comunicação popular é trocada pela cultura de massa, cujo teor busca falar a todos e a ninguém. Ou seja, muitos tratam de temas genéricos, comuns a todos os grupos e classes sociais, tais como o amor e a violência. Nas palavras de Morin (2009, p. 35), os conteúdos para a massa "se dirigem efetivamente a todos e a ninguém, às diferentes idades, aos dois sexos, às diversas classes da sociedade, isto é, ao conjunto de um público nacional e, eventualmente, ao público mundial". Por outro lado, Douglas Kellner (2001, p. 142) lembra que a cultura de mídia também veicula textos progressistas e que por isso se deve evitar a romantização do público ou o extremo de "[...] reduzi-lo a uma massa homogênea incapaz de pensar ou agir criticamente. [...] A mídia é uma força tremendamente poderosa, e subestimar seu poder não traz benefícios aos projetos críticos de transformação social". Assim, propõe-se refletir sobre as estratégias de três agentes folkmidiáticos envolvidos com a cultura Hip Hop, para a propagação da identidade cultural negra na mídia dominante.

Emicida, Beyoncé e MV Bill

Alguns poucos rappers brasileiros como Emicida alcançaram a indústria cultural brasileira ao produzirem conteúdos convergentes aos temas valorizados pelos meios de comunicação de massa, sobretudo, situações que discorrem sobre relacionamentos amorosos. Cabe ressaltar que não se entende essa atitude como um problema de apropriação - como sugerem alguns textos oriundos da academia, ou como uma traição - como coloca parte do grupo ao qual pertence o rapper. Aliás, o olhar a partir do sentimento de traição existe desde que os bluesmen começaram a tocar jazz para chegar à indústria cultural (Postali, 2011). Na contramão desses discursos, este texto entende que a exposição dos artistas, mesmo com um conteúdo mais adequado aos padrões industriais, propicia que um público maior tenha conhecimento sobre a sua existência e, a partir do interesse, busque mais do seu trabalho nas plataformas digitais que permitem um pouco mais de liberdade de conteúdo.

Em 2015, o rapper Emicida lançou o álbum "Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa..." que inclui a canção "Passarinhos", gravada em parceria com a cantora e compositora Vanessa da Mata. A canção traz um discurso sobre problemas comuns enfrentados por inúmeras pessoas, sem referência direta a um grupo social específico. A música foi amplamente veiculada na grande mídia, incluindo diversas emissoras de rádio. Por outro lado, a canção "Baiana" – gravada em parceria com Caetano Veloso -, que faz parte do mesmo álbum e aborda de forma explícita elementos da identidade cultural negra, não teve o mesmo espaço na mídia dominante. Na canção, o rapper se refere à "cor nagô" da baiana, fazendo referência à origem de muitos negros brasileiros, cita elementos da mitologia iorubá tais como os orixás, o axé, o banho de pipoca e os colares de conchinhas. Com relação às personalidades, menciona a cantora Clementina de Jesus e o pintor baiano Raimundo de Oliveira. Cabe ressaltar que a canção deixa evidente a intenção de promover a identidade cultural - com marcação na diferença – quando menciona que Iemanjá pode ter qualidades distintas a depender da cultura. "[...] 2 de fevereiro, dia da Rainha, que pra uns é branca, pra nóiz é pretinha".

Ainda que a música mais veiculada seja "Passarinhos", ao se inserir na mídia, Emicida possibilita um acesso mais amplificado ao seu trabalho ao utilizar as plataformas digitais para divulgar

outros conteúdos possíveis de serem acessados. Neste sentido, vê-se no trabalho de Emicida uma estratégia folkmidiática. Ao levar a sua identidade à mídia dominante considerando os limites por ela impostos, o cantor promove a comunicação popular nos meios massivos, administrando assim a sua inserção e permanência na mídia mainstream.

Mais recentemente, em 2020, Emicida lançou o documentário "AmarElo – É tudo pra ontem" (2020), disponível no canal de streaming Netflix, com realização do Laboratório Fantasma, produção de Evandro Fióti e direção de Fred Ouro Preto. Assim como Beyoncé, o rapper fez uso da mídia massiva para entregar a mensagem de resistência a um público mais amplo. O documentário questiona a presença do negro nas artes e na construção da história e da cultura brasileira, apresentando ao público um outro olhar sobre o contexto. Nele, as pessoas negras aparecem de forma ativa, resistiva, tal como se desenrolou na história no país, mas silenciada pela cultura dominante branca. Apesar de o documentário estar em uma plataforma de streaming que requer o interesse do público para acionar o conteúdo, "AmarElo" pode ser lido como um instrumento potente de resistência produzida por um hip hopper.

Outro caso que merece destaque é a estratégia de MV Bill. No ano de 2003, o rapper foi convidado para participar ao vivo no Domingão do Faustão, um dos programas de entretenimento com maior audiência da Rede Globo na época, emissora mais visualizada no país. MV Bill cantou a música "Só Deus pode me julgar", do disco "Declaração de Guerra", além de fazer referência à canção "Respeito é para quem tem", do álbum "Rap é Compromisso" do rapper Sabotage (1973 - 2003), um dos nomes mais expressivos do Hip Hop nacional. "Só Deus pode me julgar" discorre sobre os problemas enfrentados pelas pessoas negras brasileiras, a corrupção, a negligência do governo com relação aos pobres e à influência dos meios de comunicação dominantes na cultura e na alienação do brasileiro, ou seja, trata-se da comunicação popular. Quando o rapper iniciou o discurso sobre a TV, o apresentador Fausto Silva começou a interrompê-lo, dizendo frases em cima de sua rima que diz "[...] só tem paquita loira/ aqui não tem preta como apresentadora/ novela de escravo a emissora gosta/ e nossos pretos chibatados pelas costas/ faz confusão [...]". A partir dessa frase o apresentador começou a falar em cima de sua apresentação, com o som de seu microfone mais alto que o do rapper.

A atitude de MV Bill está de acordo com o objetivo do movimento Hip Hop, por outro lado, tende-se que a forma como foi feita impede a infiltração da comunicação popular, especialmente do Rap, nos meios de comunicação dominantes. Nesse sentido, MV Bill leva a música/comunicação popular para a mídia massiva, mas não consegue estabelecer uma relação com a emissora, pois o seu conteúdo ataca explicitamente o veículo em seu conteúdo, além de não atender as exigências da indústria cultural no que se refere, também, aos padrões técnicos: sua exposição musical durou, em média, seis minutos, o equivalente ao dobro de tempo do padrão. Observa-se, portanto, a interrupção da possibilidade de estabelecer, nesse momento, uma proximidade com o veículo massivo. A cultura de massa buscou se apropriar da cultura popular negra, mas esta, por sua vez, não cedeu às suas exigências. MV Bill, enquanto líder-comunicador folk, claramente optou pela estratégia de combate e não diálogo com a mídia hegemônica.

Cabe ressaltar que é incomum vermos a comunicação popular do Hip Hop nos grandes veículos de comunicação, exceto quando é adequada aos padrões da indústria cultural. Nos Estados Unidos, os rappers mais presentes na mídia dominante discorrem sobre questões amorosas e, sobretudo, violência, mas não a violência do Estado exercida contra as pessoas negras estadunidenses, e sim o poder das gangues, conteúdo também explorado por outras narrativas midiáticas. Essa postura pró-criminalidade é mal vista pelo fundador do Hip Hop, Afrika Bambaataa, que a partir da apropriação do movimento pelas gangues, resolveu criar o quinto elemento "conhecimento", como apresentou-se anteriormente. No Brasil, o conjunto de manifestações oriundas do Hip Hop contemplam a filosofia do movimento que tem como intenção diminuir a criminalidade e incentivar a paz, união e diversão, o que faz com que Bambaataa prefira as produções brasileiras às estadunidenses (Postali, 2011).

Assim, observa-se que os Raps nacionais que apresentam a identidade cultural das pessoas negras brasileiras são pouco abordados pelos veículos de comunicação de massa, pois grande parte dos discursos apresenta contra hegemonia, como fez MV Bill.

Na contramão das produções de Hip Hop que estão em evidência na mídia estadunidense, destaca-se a estratégia de Beyoncé, uma das cantoras mais premiadas e destacadas na indústria mundial de música. Por ser negra e adaptar-se às exigências da indústria cultural

estadunidense, Beyoncé foi por muito tempo criticada por não incluir em seu trabalho as questões que assolam o seu grupo social. Como destacou-se anteriormente, essas cobranças são bastante comuns, desde a propagação do jazz até o Hip Hop. Negros e negras que aderem aos padrões da indústria cultural, muitas vezes são criticados por uma parcela significativa de pessoas de seus grupos sociais. As críticas são ainda mais contundentes quando são dirigidas a líderes-comunicadores folk que buscam formas de discursar sobre os problemas sociais comuns aos povos e territórios marginalizados. Do mesmo modo, cabe observar que pessoas brancas que se apropriam dos elementos da cultura negra são criticadas por esvaziarem o contexto e a luta existentes nas identidades culturais.

No ano de 2014, Beyoncé começou a discursar sobre os problemas sociais, sobretudo, enfrentados pelas mulheres negras estadunidenses. Ao participar da premiação Vídeo Music Awards (VMA), durante a performance da música Flawless, do disco Beyoncé (2013), exibiu no telão a palavra feminist, tornando a sua apresentação também um ato político. A canção discorre sobre o papel da mulher em sociedade e como as normas culturais patriarcais sustentam a sua inferioridade.

Em 2016, definiu a sua postura política no espetáculo esportivo de futebol americano com a maior audiência mundial, o Super Bowl. De acordo com dados da Folha de S. Paulo, a audiência desse evento chegou à média de 111,9 milhões de espectadores (Super, 2017). No evento majoritariamente marcado pela ideia de masculinidade, Beyoncé abordou as questões raciais, especialmente as ocorridas nos territórios estadunidenses. Sua banda, composta totalmente por mulheres, tornou-se o ponto mais destacado das atrações, que também incluíram grandes nomes da música como Coldplay, Bruno Mars e Mark Ronson. Cabe ressaltar que a atração principal foi a banda britânica Coldplay, mas a performance de Beyoncé roubou o cenário ao tocar em temas sociais como a luta antirracista, fazendo referências ao grupo Black Panther, a Malcolm X, Michael Jackson, entre outros que fazem parte da identidade cultural negra.

Durante a apresentação, ainda cantou trechos da música “Formation”, do álbum “Lemonade” (2016) lançada de surpresa um dia antes do evento. A música “Formation” denuncia de forma explícita o abuso e o descaso das autoridades estadunidenses contra a população negra. Seu videoclipe inclui referências a eventos que

marcaram a luta das pessoas negras nos Estados Unidos. Destaca episódios em que crianças, rappers e outras pessoas negras foram assassinadas pelas autoridades, bem como o descaso do governo em relação às regiões mais pobres. O cenário da música é Nova Orleans, região que mais abrigou as fazendas com pessoas escravizadas, o que resultou em um território marcado pela pobreza e pelo descaso no contexto pós-escravidão.

O videoclipe aborda, também, o descaso com relação aos estragos do furacão Katrina na região de Nova Orleans e apresenta a imagem de Martin Luther King, pastor protestante e ativista político negro, que ganhou o prêmio Nobel da Paz pelo discurso de combate ao racismo sem o uso da violência. Luther King foi assassinado em 1968. Com relação aos assassinatos de negros, apresenta uma pichação que diz "parem de atirar em nós". Também se refere aos ataques preconceituosos que a cantora sofre, respondendo às manifestações de internautas que dizem que ela deve alisar os cabelos de sua filha Blue Ivy. Como resposta, ela apresenta a sua filha com os cabelos crespos e naturais dizendo: "[...] eu gosto do cabelo da pequena herdeira/ com o cabelo de bebê e afro/ Eu gosto do meu nariz de negro com as narinas do Jackson Five [...] meu pai é do Alabama, minha mãe da Louisiana/ Você mistura esse negro com aquela crioula e faz uma garota rebelde do Texas [...]".

Muitos textos conferidos durante a produção deste trabalho apresentaram crítica a atitude de Beyoncé, dizendo que é uma ação performática que visa abastecer a cultura mercadológica com os assuntos que estão em pauta. Sabe-se que os textos sobre as minorias estão em evidência, no entanto, discorda-se dessa visão generalista. O discurso de Beyoncé não é vazio, descontextualizado, ao contrário, trata de suas experiências e a de seu grupo social de forma bastante potente. A cantora não apenas aborda os assuntos sociais, mas apresenta a sua posição de maneira bastante contundente e provocativa, tanto que sua apresentação no Super Bowl 50, bem como a canção "Formation", causaram repúdio em figuras políticas, como o ex-prefeito de Nova York Rudy Giuliani. Grupos passaram a buscar o boicote a Beyoncé na indústria do entretenimento e a hashtag #boycottbeyonce foi bastante disseminada nas redes sociais. A cantora Beyoncé apresenta a identidade cultural de seu grupo social. Ao fazer referência às suas origens, às personalidades que marcaram a história da luta das pessoas negras estadunidenses e ao frisar a sua

posição em um evento de grande audiência e importância para os Estados Unidos, a cantora assume a sua postura reivindicativa e usa a indústria cultural para a disseminação da comunicação popular, em um momento em que a sua imagem dificilmente pode ser abalada. A cantora faz uso do processo de Folkmídia, mas de modo mais estratégico: (1) se apropria significativamente de conteúdos da cultura de massa para a sua inserção na indústria cultural; (2) quando chega ao momento de sua carreira em que pode usar os canais massivos sem se preocupar em estar alinhada à cultura dominante, expressa a comunicação popular. Não à toa, uma frase foi amplamente divulgada na mídia e nas redes sociais após o evento do Super Bowl "O dia em que os Estados Unidos descobriram que Beyoncé é uma mulher negra".

Sabe-se que à indústria do entretenimento não interessam conteúdos políticos específicos de grupos sociais, justamente porque a sua intenção é falar para todos e a ninguém, como coloca Morin (2009). A estratégia de Beyoncé, portanto, foi espalhar o seu novo produto antes de o público saber de seu conteúdo identitário, um produto que, apesar de pop, vai ao encontro do movimento Hip Hop. Beyoncé fez Hip Hop.

Considerações

Com este trabalho pretendeu-se refletir como a comunicação popular, por meio de agentes folkmidiáticos, encontra estratégias para se apropriar da indústria cultural. Neste sentido, apresentou três estratégias que revelam diferentes situações. MV Bill, apesar de ser um rapper bastante reconhecido em seu meio, é pouco conhecido pelo público massivo brasileiro. Deste modo, sua imagem não tem grande valor para a indústria cultural brasileira e, portanto, quando se apresenta na maior emissora do país com um discurso identitário que não interessa a comunicação dominante, faz de sua manifestação folkmidiática algo pontual, já que o seu retorno à indústria fica restrito.

Nos Estados Unidos, Beyoncé usa o maior espetáculo esportivo para apresentar a identidade cultural negra estadunidense. Uma estratégia semelhante à de MV Bill, porém, num momento de sua carreira já bastante consolidado, ou seja, a cantora pop usa o poder midiático que a própria indústria cultural a ajudou a construir para propagar a comunicação de seu grupo social. Apesar de ter provocado

desaprovação de figuras e segmentos conservadores, seu atual posto na indústria da música mundial torna difícil a ruptura; o boicote, neste caso, é ineficiente e ela passa a se apropriar da indústria cultural para propagar discursos de resistência com foco na identidade cultural negra.

Emicida, por sua vez, realiza uma estratégia diferente da de MV Bill e Beyoncé. Alcança a indústria cultural adequando o seu discurso e formato, além de realizar parcerias com importantes nomes da música nacional. Ao ser reconhecido pela massa, inicia o processo de apresentar a sua identidade cultural, mas de modo sutil, para que não perca o espaço conquistado. Reconhecido pela massa, disponibiliza suas produções mais focadas na identidade cultural negra em canais da internet, possibilitando, assim, que pessoas que se interessam pelo seu trabalho cheguem ao seu discurso que vai ao encontro da filosofia do Hip Hop. Mais recentemente, disponibiliza um documentário na plataforma de streaming Netflix, potencializando o discurso de resistência ao ocupar outras plataformas de comunicação. Estrategicamente, o rapper se apropria dos meios massivos e consegue apresentar a comunicação popular para além de seu grupo social.

Observa-se, por meio deste trabalho, que os agentes folkmidiáticos que chegaram à indústria cultural encontraram diferentes estratégias para inserir os discursos contra hegemônicos em meio às narrativas e veículos da cultura dominante. Um ponto a se destacar é que os artistas Beyoncé e Emicida, que permaneceram na mídia dominante, encontraram estratégias condizentes as suas possibilidades, ou seja, ambos souberam até quanto (ou quando) poderiam expressar a identidade cultural negra sem perder espaço. MV Bill, diferentemente, fez uso do acesso sem se preocupar com a sua permanência, o que não o invalida, uma vez que o episódio é ainda citado por membros de seu grupo – e não só – como um ato de resistência ao poder dominante.

Em suma, as estratégias de apropriação da indústria cultural para a disseminação de comunicações populares/ identidades culturais negras parece ser uma tendência que ocorre juntamente com a necessidade de transformações sociais. Cada agente folkmidiático cria a sua estratégia, a partir do conhecimento sobre as estruturas midiáticas dominantes e suas possibilidades enquanto membros de grupos minoritários.

SALVA VidA

[3]

A INVISIBILIDADE DA MULHER NO HIP HOP E NOS DOCUMENTÁRIOS DOS ANOS 2000

Diz que é homem, mas age como um primata. Um degenerado, um pilantra animal, um vira-lata. O amor nunca foi sinônimo de pancada. O prazer para ele é a violência em cascata. Um anjo na rua, a ninguém ele distrata. Em casa um monstro, é aí que ele ataca. Olho nos olhos desse ignorante, babaca. Prende o criminoso com atitude de psicopata.

Sharylaine – Brasileiras

Introdução

Pesquisas recentes revelam que a violência contra a mulher está inserida nas normas culturais brasileiras e que, apesar do país ter melhorado as políticas públicas na intenção de diminuir o problema, elas são insuficientes, uma vez que a causa está dentro das casas dos brasileiros. Quando se observam os dados a partir da realidade das mulheres negras, a situação se torna ainda mais agravante, pois os fatores racismo e poder econômico entram em questão, tornando a mulher negra ainda mais vulnerável. De acordo com o Mapa da Violência de 2015, o número de assassinatos de mulheres negras aumentou, em dez anos, 54,8%, enquanto o de mulheres brancas diminuiu em 9,6% (Ribeiro, 2017). Já as pesquisas de 2020 apontam que, no ano de 2018, 2,8 mulheres brancas foram assassinadas por 100 mil habitantes contra 5,2 mulheres negras para cada 100 mil habitantes (FBSP; IPEA, 2020, p. 37).

Creio que além das políticas públicas, outra forma de promover a conscientização social e assim contribuir com a diminuição da violência, é a prática de elementos culturais que tenham como intenção a transformação social. Nos territórios urbanos marginalizados, local de maior concentração das mulheres marginalizadas, o movimento Hip Hop tem se mostrado bastante eficiente para promover a reflexão dos (as) jovens. Por outro lado, quando se pensa a participação e as produções realizadas pelas mulheres, o cenário aponta para outra situação, uma vez que não se encontra quantidade de materiais significativos produzidos antes dos anos 2010, e conteúdos produzidos por homens e que mencionam mulheres, na maioria das vezes, as tratam de forma pejorativa.

Grandes nomes femininos do Rap nacional surgiram no final da década de 1980 e ganharam força em 1990, mas não é fácil encontrar suas produções – mesmo com as facilidades da rede - diferentemente das produções masculinas que estão disponíveis em diversos canais de comunicação.

A partir dessa constatação, decidi investigar se os documentários realizados na década de 2000, período de efervescência de produção de filmes com o tema Hip Hop, incluíram a participação das mulheres no movimento. A escolha do documentário como objeto de estudo se deu pelo fato de ser uma produção mais livre, uma vez que as produções independentes possuem certa liberdade para a construção

narrativa. Também considero o fato de os documentários prometerem asserções sobre o mundo histórico, ou seja, a hipótese é de que essas produções podem revelar conteúdos significativos sobre a participação das mulheres no movimento Hip Hop.

A partir dessas colocações, este capítulo tem como objetivo discutir a participação da mulher no movimento Hip Hop, utilizando as considerações da Folkcomunicação (Beltrão, 1980) para entender o papel da mulher negra e rapper enquanto líder-comunicadora de sua localização social. Como metodologia, utiliza a pesquisa bibliográfica e análise fílmica para levantar a representação dessas mulheres nos documentários que abordam o Hip Hop brasileiro, uma vez que essas produções são fundamentais para acessarmos essas vozes.

O movimento Hip Hop

O Hip Hop é fruto da cultura urbana marginalizada. Para compreender melhor o seu contexto, volto ao significado da palavra marginal e à ideia de indivíduo marginal, apresentada pelos estudos da Escola de Chicago. O termo marginal surge com as reflexões de Robert Park e o seu significado consiste na faculdade de um indivíduo ou grupo de assimilar e trabalhar com diversos códigos culturais, uma vez que convive com duas ou mais etnias (Park, 1937, apud Coulon, 1995). Isso quer dizer que o termo marginal se refere ao "indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que nunca se interpenetraram e fundiram totalmente" (Beltrão, 1980).

Posto assim, os imigrantes, especialmente os oriundos de localidades não bem aceitas pelo país ou região onde se instalaram, são indivíduos que convivem com elementos de sua cultura e da cultura do outro, que neste caso é dominante. Nesse contexto, novos elementos culturais surgem a partir do encontro entre culturas, um encontro que muitas vezes é conflituoso.

O resultado desse encontro resulta em novos elementos culturais, denominados por Canclini (2008) como culturas híbridas. Ao discorrer sobre as culturas híbridas dos países latino-americanos, o autor reflete que a relação entre as culturas ocorre quando processos socioculturais que existiam de formas separadas se combinam para gerar novas práticas, estruturas e objetos culturais. Canclini (2008) ainda lembra que nos países latino-americanos esses encontros foram marcados por eventos de colonização, destruição e ocupação que, na

maioria dos casos, promoveram processos forçados de hibridização.

Cabe também ressaltar que os indivíduos marginais, em sua maioria, habitam os territórios urbanos marginalizados, um termo cunhado pelos estudos da Folkcomunicação (Beltrão, 1980). No Brasil, esses territórios são também chamados de favelas e periferias e carregam tratamentos generalistas: dos dicionários formais às produções midiáticas – do jornalismo ao entretenimento, as representações se referem a locais resumidos à miséria e à violência (Postali; Akhras, 2017). Portanto, entendo os territórios urbanos marginalizados como locais que apesar de seus problemas provocados pela desigualdade social que aflige o povo brasileiro, são territórios onde as culturas populares são também produzidas com intenção de resistência, comunicação e transformação social. E é nesse contexto que se encontra o movimento Hip Hop.

Com raízes jamaicanas, o Hip Hop foi oficializado por Afrika Bambaataa em 1974, a partir das festas realizadas no bairro do Bronx , em Nova Iorque. Bambaataa percebeu que as festas realizadas por imigrantes jamaicanos e porto-riquenhos diminuíam a violência entre os jovens de gangues, que passaram a se enfrentar por meio de práticas culturais. A principal intenção do Hip Hop é a contenção da violência e da criminalidade a partir de práticas culturais. De acordo com o site da Universal Zulu Nation, o movimento deve promover o conhecimento, a reflexão, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade através da união dos (as) jovens marginalizados (as) (Postali, 2011).

No Brasil, o Hip Hop chegou no final da década de 1970 por meio de equipes organizadoras de bailes e materiais impressos e sonoros comercializados na cidade de São Paulo. No final da década de 1980, começou a ser produzido sob a intenção do movimento, o que foi marcado pela gravação do álbum "Hip Hop Cultura de Rua" (1988), que apresentou canções que discorriam sobre os problemas sociais enfrentados pelos jovens marginalizados. A partir desse disco, o Hip Hop ganhou força como cultura de resistência, que aborda e comunica os problemas enfrentados diariamente pela maioria das pessoas negras brasileiras: discriminação, racismo, desigualdade, violências entre outros. O Hip Hop, portanto, é uma manifestação que busca promover a identidade das pessoas negras brasileiras, a resistência e a conscientização social de seu grupo. Os (as) hip hoppers assumem o papel de líderes-comunicadores (as) folk, uma

vez que são importantes agentes das comunidades em que atuam, possuindo certo respeito e influência sobre o seu grupo (Beltrão, 1980).

Por outro lado, quando pensamos o movimento a partir da atuação da mulher negra, a prática parece contraditória, pois ao mesmo tempo em que os homens lutavam/lutam contra o racismo e opressão social, oprimiam/oprimem as mulheres. De acordo com Cris Lady Rap e Sharylaine ("Aqui Favela: o Rap representa", 2003), pioneiras na prática do Hip Hop, desde o início elas enfrentam o preconceito e machismo oriundo dos homens que falam contra o racismo, mas que exercem a mesma discriminação contra as mulheres que buscam utilizar o Rap para promover a conscientização sobre a situação das mulheres negras marginalizadas. Neste sentido, as rappers assumem o complexo papel de líderes-comunicadoras, como agentes de transformação que atendem às demandas específicas do grupo feminino. Para melhor entender essas relações, passarei a refletir sobre a localização social da mulher negra, e então, sobre a sua representação no Hip Hop.

A localização social da mulher negra brasileira

A prática do Hip Hop por mulheres negras é de fundamental importância como ferramenta de conscientização social, sobretudo, por ser oriunda de localizações (territórios urbanos marginalizados) nas quais a situação da mulher é ainda mais problemática em termos de violência, relações e oportunidades sociais. Akotirene (2019) chama a atenção para o fato de que as mulheres negras são atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, e que racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado são estruturas inseparáveis. Cabe ressaltar que a autora se refere ao termo cisheteropatriarcado como

> [...] um sistema político modelador da cultura e dominação masculina, especialmente contra as mulheres. É reforçado pela religião e família nuclear que impõem papéis de gênero desde a infância baseados em identidades binárias, informadas pela noção de homem e mulher biológicos, sendo as pessoas cisgêneras aquelas não cabíveis, necessariamente, nas masculinidades e feminilidades duais hegemônicas (Akotirene, 2019, p. 118).

Ao citar Kilomba, Djamila Ribeiro (2017, p. 41) também lembra que a localização social da mulher negra é mais complexa, uma vez que elas não são brancas e nem homens, ou seja, "ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade". Nessa análise, percebe o status das mulheres brancas como oscilante, pois são mulheres, mas são brancas; do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e se constituiriam, assim, no "Outro do Outro" (Ribeiro, 2017).

Para melhor entendimento, Ribeiro (2017, p. 42) chama a atenção para a pirâmide social. De acordo com dados levantados em 2016 por pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%).

A partir dos dados, torna-se relevante abordar sobre como a sociedade brasileira insiste em pensar em políticas públicas sem se dar conta de que determinados grupos encontram-se em situação de maior vulnerabilidade quando comparados a outros que também sofrem com a desigualdade e cultura opressiva. Nesse sentido, a mulher negra localiza-se no grupo de maior vulnerabilidade, situação que é marcada pela desigualdade e produção da invisibilidade sobre essas mulheres nos mais diversos meios de produção de conteúdos dominantes. Um dado que reflete essa invisibilidade é o fato de que a pauta sobre a violência contra a mulher no Brasil tem finalmente ocupado a grande mídia, no entanto, raras são as vezes em que se mencionam as diferenças das violências praticadas de acordo com os grupos sociais.

Como as pesquisas presentes no Mapa da Violência apontam, há uma disparidade significativa entre os dados de assassinatos e violências entre mulheres brancas e negras (FBSP; IPEA, 2020). Ribeiro (2017) ressalta que falta um olhar étnico racial no momento de pensar políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres negras. Importa destacar que os casos de violência contra a mulher ocorrem, geralmente, no ambiente doméstico, sendo que 76,4% das vítimas apontam conhecer o agressor (Ribeiro, 2017).

Essa situação revela que além do racismo, mulheres negras enfrentam a violência oriunda da ordem patriarcal colonialista, que atravessa também o seu grupo social. Ao citar Kilomba, Ribeiro (2017) sustenta que os olhares tanto de homens e mulheres brancas, como de homens negros, confinam a mulher negra em um local de subalternidade, com barreiras muito mais difíceis de serem ultrapassadas.

Posto assim, as demandas das mulheres negras são urgentes, mas invisibilizadas, uma vez que as instituições que se propõem a discutir as opressões sofridas pelas mulheres, de modo geral, consideram apenas as reivindicações da mulher branca, as quais, como vimos, são diferentes das da mulher negra. Outro ponto que dificulta as discussões sobre as condições das mulheres negras é o local social que ocupam. Sabe-se que o racismo estrutural impede que pessoas negras, de modo geral, acessem certos espaços. Ribeiro (2017, p. 66) ressalta que "não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet".

Diante desse quadro, alternativas surgem das vozes das margens que buscam meios de manifestar e lutar contra situações que são específicas dos grupos que vivem nos territórios urbanos marginalizados. Como lembra Stuart Hall (2003, p. 342), é na cultura popular negra que se encontram figuras e repertórios que "tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação". Segundo o autor, é na oralidade, na contra narrativa, em especial, no vocabulário musical, que o povo da diáspora negra tem encontrado sua vida cultural. Assim, os produtos culturais populares servem como mecanismo de comunicação das vozes marginalizadas, onde se encontram as contra narrativas aos discursos dominantes que abordam assuntos de modo generalizado, ou simplesmente, invisibilizam pautas sociais urgentes, mas frequentemente negadas pelos poderes dominantes.

As colocações de Hall vão ao encontro do que proponho com as pesquisas: pensar o Hip Hop, em especial o elemento musical, como ferramenta de comunicação dos grupos marginalizados.

Hip Hop: representação e representatividade da mulher negra

Como já mencionei, o Hip Hop se tornou uma alternativa para a ação dos grupos marginalizados frente aos discursos e estruturas dominantes. No Brasil, o movimento cultural se apresenta como uma ferramenta de luta, sobretudo, das pessoas negras. A participação das mulheres no movimento Hip Hop brasileiro existe desde o seu surgimento, no entanto, até pouco tempo, elas foram bastante invisibilizadas, tanto pelo movimento liderado pelos homens, como pela mídia produzida sobre o tema.

Recentemente, com a popularização da internet – que facilitou a distribuição de comunicações diversas e a pressão da própria população que agora pode também se manifestar – as pautas sobre a violência de gênero se tornaram mais presentes, e assim, repensadas. Outro ponto que merece destaque para a visibilidade da mulher é o surgimento do coletivo Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, que desde 2010, reúne mulheres de todo o Brasil a fim de promover as produções femininas a partir de divulgação, eventos, oficinas e outras atividades. Pelo exposto, este trabalho tem como recorte o período anterior a 2010, com o objetivo de refletir sobre a participação da mulher negra no Hip Hop e sobre como os documentários sobre o movimento, produzidos com força na década de 2000, representaram essas mulheres. Antes da análise dos documentários, apresentarei as tensões de gênero ocorridas no final dos anos 1980 e durante a década de 1990, pois elas apontam a dificuldade de inserção da mulher no movimento Hip Hop.

O final do século XX, no Brasil, foi notório pelo surgimento dos indivíduos e grupos de Rap que marcaram a força do movimento no país. Ao mesmo tempo em que os homens protestavam por meio da música contra o racismo, desigualdade social e opressão da polícia, produziam também letras de músicas machistas que representavam as mulheres negras de modo pejorativo, inferiorizando-as.

Surgido em 1988, o Racionais MC's, um dos grupos de Rap mais significativos do cenário nacional, famoso por mapear a cultura dos territórios urbanos marginalizados e oferecer aos jovens o olhar positivo sobre a cultura das pessoas negras, quando tocava na pauta sobre as mulheres, fomentava a misoginia. Nos anos 1990, lançou álbuns que marcaram a cena, como a coletânea "Racionais MC's"

(1994) e "Sobrevivendo no Inferno" (1997). Na canção "Mulheres Vulgares" (1994), que integrou a coletânea, tratou o feminismo e as pautas femininas de maneira pejorativa. Na ocasião, a letra sustentou que as feministas dizem que os homens são machistas e que falam sobre moral e lugar ao sol, no entanto, o que elas querem é dinheiro e se prostituírem por ele. A letra é repleta de ofensas e ataques às mulheres. Cabe ressaltar que, nesse período, Cris Lady Rap, Sharylaine (primeira mulher a gravar uma coletânea, em 1989) e Negra Li já marcavam o cenário feminino no Hip Hop, no entanto, tem-se pouco acesso a essas produções, uma vez que foram invisibilizadas e pouco promovidas pelo próprio grupo.

Ao analisar as letras de Rap produzidas nesse período, encontra-se uma proximidade entre as letras de Mulheres Pretas ("Algo a dizer", 1993 – Cris Lady Rap), e de "Mulheres Vulgares" (Racionais MC's, 1994). Cris Lady Rap, importante nome do Hip Hop feminino, em "Mulheres Pretas" fala sobre identidade cultural, vivências das mulheres negras – da escravidão à atualidade, enquanto reivindica o "lugar ao sol" do grupo. A expressão "lugar ao sol" também aparece na letra de "Mulheres Vulgares", de modo ironizado. Quando consideramos os anos de gravação das músicas (1993 e 1994), a proximidade dos nomes e as referências no conteúdo, podemos perceber a tensão criada a partir das relações de gênero entre os grupos de rap. Racionais MC's estouraram na década de 1990, ao passo que os principais nomes do Rap feminino também chamavam a atenção, no entanto, sem visibilidade significativa quando comparada ao avanço dos homens. Isso é refletido na própria pesquisa levantada, uma vez que o material disponível sobre os grupos masculinos é encontrado em diversos produtos midiáticos, ao passo que quase não há material sobre as produções femininas desse período. Encontrei-os, com dificuldades, em conteúdos acadêmicos, fãs que disponibilizaram gravações no YouTube e coletivos e sites específicos sobre as produções femininas, que ganharam força a partir da segunda década do século XXI.

Por esse motivo, analiso os documentários produzidos a partir dos anos 2000, período em que muitos filmes sobre Hip Hop foram realizados no Brasil. A intenção de investigar os documentários advém da ideia de que, por serem produções mais livres, quando se consideram os padrões da indústria do entretenimento, e por prometerem asserções sobre o mundo histórico, podem ter representado de modo mais ético a produção das mulheres do movimento.

A seguir, apresento as análises realizadas em quatro documentários ("Favela no Ar", 2002; "Aqui Favela: o Rap Representa", 2003; "Fala Tu", 2003; "L.A.P.A", 2007). Os filmes são produções de longa-metragem, com gravações realizadas nos territórios urbanos marginalizados e outras locações ocupadas pelos (as) hip hoppers. Selecionei os filmes que apresentam mais variedade na representação de líderes-comunicadores folk. Como metodologia, realizei uma análise fílmica com os seguintes focos: (1) gênero do documentarista; (2) presença da mulher no Hip Hop; (3) conteúdos representados pelas mulheres rappers; (4) participação do documentarista e a partir de que situações; (5) menção sobre as mulheres sob a perspectiva dos rappers; (6) presença de outras mulheres nas cenas; (7) uso das técnicas cinematográficas na mirada da câmera sobre as mulheres. Com o levantamento, pretendo revelar se os documentários oferecem uma representação mais ética sobre a participação feminina ou se reproduzem os discursos dominantes que não favorecem a voz dessas mulheres.

O primeiro filme analisado, "Favela no Ar" (2002), foi dirigido pela Treze Produções, Rosforth e Stocktow. Para descobrir o nome do documentarista, busquei contato através dos canais disponíveis na internet, mas não obtive respostas. Por meio de poucas imagens em que aparece a equipe de gravação, pude detectar que a produção foi realizada por homens. O documentário apresenta grandes nomes da história do Rap nacional, incluindo Dexter, KL Jay, Sabotage, Xis, Hélião, Sandrão, Negra Li e outros rappers apresentados com seus grupos musicais. De modo geral, são 12 líderes-comunicadores que falam sobre suas vivências, envolvimento e intenção com o movimento. Os assuntos abordados refletem suas preocupações com os problemas enfrentados pelas pessoas negras, especialmente, pelos homens e crianças. As situações das mulheres negras não são apresentadas pelo documentário que oferece apenas uma líder-comunicadora, a Negra Li. Na ocasião, a musicista aparece integrando a família RZO, ao lado de mais de 10 homens que falam e cantam sobre suas vivências cotidianas. Negra Li fala muito pouco, através de frases que são imediatamente interrompidas e substituídas por cenas em que canta.

Em outros momentos do filme, duas mulheres aparecem nas gravações com Xis. Nas cenas, elas ocupam o papel de figurantes, quando o documentarista utiliza da linguagem de videoclipe para

gravar o rapper cantando para a câmera. Elas estão atrás do rapper, acompanhando os seus movimentos. Outras poucas mulheres aparecem em cenas rápidas nas vielas em que Sabotage é filmado. Elas estão junto com a população local que acompanha curiosamente as gravações.

Em suma, "Favela no Ar" (2002) quase não aborda a produção e presença feminina. Percebe-se que o documentarista foi a diversos locais para gravar com os rappers, portanto, selecionou os atores sociais que julgou mais importantes para as gravações. A única mulher que aparece como parte do movimento, provavelmente não foi selecionada pelo documentarista, mas pelo próprio grupo RZO que juntou a família RZO para participar das gravações.

O segundo filme analisado, "Aqui Favela: o Rap representa" (2003), também apresenta diversos nomes do movimento Hip Hop, sendo líderes-comunicadores reconhecidos fora de suas comunidades e outros apenas em suas regiões. Dirigido por Júnia Torres e Rodrigo Siqueira, o filme passa entre cidades dos Estados de São Paulo e Minas Gerais. São mais de 18 líderes-comunicadores que aparecem comentando sobre o movimento e as situações enfrentadas pelos grupos marginalizados. Cabe ressaltar que Júnia Torres é antropóloga, o que justifica a importância dada aos discursos dos rappers, DJ's, dançarinos, entre outros hip hoppers que falam de modo mais aprofundado sobre os problemas vivenciados pelas pessoas negras e periféricas.

As mulheres aparecem de maneira mais representativa em "Aqui Favela". Apesar da quantidade de líderes-comunicadores do gênero masculino, Cris Lady Rap e Sharylaine, pioneiras na produção feminina, aparecem com um discurso bem focado nas questões que envolvem o universo da mulher no movimento Hip Hop. Elas discorrem sobre as dificuldades de inserção e a resistência dos homens à produção feminina. Cris Lady Rap chama a atenção para o fato de o preconceito estar também inserido no movimento, uma vez que, ao mesmo tempo em que os homens protestam contra o racismo e opressão social, reproduzem o mesmo quando se referem às mulheres no movimento. Conclui que os homens negros não podem delimitar o espaço das mulheres negras, como os brancos delimitaram os espaços dos negros. Essas ideias vão ao encontro das colocações de Akotirene (2019) acerca do cisheteropatriarcado.

Outra mulher aparece junto ao grupo Negros da Unidade

Consciente. Na ocasião, são representados três homens e uma mulher, sendo que apenas dois homens cedem entrevista para o filme.

Outras mulheres aparecem no documentário. Quando as gravações ocorrem dentro das casas, há a participação das mães, especialmente, dos jovens. Algumas comentam situações, e outra apenas observa o filho dando entrevista. A câmera inclui essa mãe o tempo todo, durante a fala do jovem. Os enquadramentos e sons selecionados evidentemente revelam a intenção dos documentaristas em apresentar as mães como participantes e zeladoras das atividades dos filhos.

Em suma, quando pensamos a participação das mulheres em "Aqui favela: o Rap representa" (2003), a partir de quantidade e tempo de filme, a representação pode se tornar inexpressiva. No entanto, quando observamos o esforço da produção em incluir as figuras femininas, desde as mães às pioneiras do movimento e seus discursos feministas, o documentário ganha força, uma vez que, como apresentei, essas representações, de modo geral, quase sempre são invisibilizadas. Isso pode ter ocorrido pelo fato de a produção ter uma antropóloga por trás da condução da narrativa, ou seja, uma figura que já possui um olhar mais aguçado com relação aos diversos temas que permeiam a sociedade brasileira.

O terceiro filme analisado, "Fala Tu" (2003), foi dirigido por Guilherme Coelho. Nele são representados três rappers, de diferentes localidades da cidade do Rio de Janeiro. O filme se destaca pela participação de Combatente, uma rapper, ao lado de Macarrão e Thogun. Apesar de Combatente estar entre os protagonistas e ter o discurso do grupo Negativas (do qual participa com outras duas jovens), voltado para as questões enfrentadas pelas mulheres dos territórios urbanos marginalizados, o documentarista não explora o tema, conduzindo a sua narrativa para pontos que esvaziam a participação da rapper.

Por meio de recortes que apresentam vaidade, briga entre as integrantes do grupo, enquadramentos que focam em orelhas e brincos, seios e boca, o documentarista revela a sua visão cisheteropatriarcal sobre a figura da mulher, diminuindo a sua potência enquanto líder-comunicadora, especialmente, dos problemas enfrentados pelas mulheres negras. Outro ponto que merece a atenção é o fato de o documentarista ter buscado representar os rappers a partir de temas como família, religião, profissão e Rap, em último caso. No entanto,

Combatente é a figura que menos aparece com potencial de discurso e tempo de filme (metade do tempo que foi dedicado a Macarrão).

Outras personagens também têm destaque, mas não por possuírem papéis significativos para o tema do filme. Mônica, esposa de Macarrão, aparece em cenas de conflito, quase sempre se desentendendo com o marido. Ao final do filme, Monica falece no parto do filho do casal, e o filme termina com o sofrimento do ator social. A mãe de Mônica também é representada em sofrimento, cuidando do neto. Outra figura feminina é a namorada de DJ A, que surgiu na narrativa depois de sofrer um roubo quando transportava o material de trabalho do DJ.

Em suma, "Fala Tu" (2003) parece não valorizar as figuras femininas, incluindo-as apenas quando poderiam contribuir para os conflitos apresentados. Com exceção da tia de Macarrão, que cede sua casa para as filmagens do rapper para um videoclipe e de Combatente, que ocupa também o protagonismo da obra – apesar de sua representação parecer esvaziada quando comparada aos demais –, o olhar do documentarista parece estar voltado para as representações generalistas comuns nas narrativas dominantes: a redução dos territórios marginalizados a locais marcados pela pobreza e tragédia.

A última análise é de "L.A.P.A.". (2007), dirigido por Cavi Borges e Emilio Domingos. Neste documentário, há maior variedade de atores sociais, pois os diretores focaram as gravações no bairro da Lapa, local conhecido pela vida noturna, onde grupos de Hip Hop de diversos locais da cidade do Rio de Janeiro se reuniam para os bailes e eventos relacionados ao movimento. Por isso, o recorte do filme se dá no bairro e outros locais da cidade onde vivem alguns dos atores sociais selecionados. O assunto mais presente nas falas, além dos temas comuns ao movimento Hip Hop (preconceito, desigualdade social, objetivo do movimento), é a vivência na Lapa e o surgimento da cena no bairro.

Com relação à representação da mulher, não há representação de alguma figura feminina que participe diretamente do Hip Hop, ou seja, o filme não apresenta uma mulher que seja líder-comunicadora. Várias mulheres aparecem em cenas que se passam nos eventos de Hip Hop e funk. O documentário também não aborda as diversas mulheres que aparecem no público dos eventos. Ao representar essas mulheres, a mirada da câmera quase sempre está focada em seus

corpos: ora, com movimento, desliza sobre os corpos femininos (cena da primeira mulher que aparece no documentário), um olhar que pode ser traduzido por desejo ou curiosidade; ora filma as danças eróticas no baile funk, o que pode significar o mesmo olhar; ora apenas observa rapidamente as mulheres em shows de Rap.

No baile funk, há uma sequência de imagens que chama a atenção e pode ser reveladora do olhar cisheteropatriarcal do sujeito que empunha a câmera: enquanto a música diz "e se mexer com nós, o coro come", mulheres aparecem dançando de modo erotizado; na sequência, a câmera mostra uma mulher grávida com roupa justa e decotada dançando e bebendo algo que parece ser alcoólico, sem mostrar o seu rosto; depois, uma menina que observa o baile e que aparenta ser menor de idade; um casal que se beija de modo bastante intenso; e, por último, a câmera volta para as mulheres apresentadas no início, agora com um homem, quando o grupo simula o ato sexual.

A sequência de imagens selecionadas pelos documentaristas revela um olhar de alguém de fora do contexto. É generalista, uma vez que o baile está lotado de pessoas com diferentes atitudes e o recorte reduz o baile ao sexo e ao perigo, discurso comum nas narrativas dominantes. As mulheres são apresentadas como objetos, vulgares ou frágeis.

Há exceções na representação das mulheres, sendo duas que falam. Uma é a mãe de um dos rappers, que tem um discurso sobre apoiar a escolha do filho, mesmo demonstrando não acreditar no seu futuro por meio da música. A outra é uma senhora que cuida da Igreja Batista instalada num barracão no bairro Lapa, onde antes funcionava um espaço de Rap. Essa senhora apresenta a Igreja, enquanto os hip hoppers falam sobre como era o local. Ela claramente tem um discurso contra o movimento.

De modo geral, "L.A.P.A." (2007) apresenta um olhar estigmatizado sobre a mulher. Gravado em 2007, o filme não inclui as rappers na narrativa do documentário. Lembro que o filme foi gravado em um ponto de encontro na cidade do Rio de Janeiro, sendo mais recente que os apresentados anteriormente, portanto, a não presença de mulheres líderes-comunicadoras pode ser uma escolha dos diretores. Ainda que não houvesse essas figuras durante as gravações, eles poderiam ter optado por abordar as mulheres apresentadas no filme, mas que participaram de forma indireta nas cenas. No lugar disso, reproduziram imagens generalistas sobre elas.

Considerações

O trabalho buscou refletir sobre a invisibilidade da mulher no movimento Hip Hop até a década de 2000. Para tanto, apresentei considerações sobre o cotidiano das mulheres negras brasileiras, que enfrentam muitas situações diferentes das situações das mulheres brancas. A pessoa negra, de modo geral, tem o seu acesso restrito nos diversos locais da sociedade. Como colocou Ribeiro (2017), não está de forma justa em ambientes como universidades, meios de comunicação, política institucional etc., o que impede o acesso e invisibiliza mais da metade da população brasileira. Assim, como ressalta Stuart Hall (2003), é na cultura popular que os grupos marginalizados encontram uma forma mais significativa de comunicação. No entanto, quando se busca a participação da mulher nessas produções, encontra-se um local de mais opressões, oriundas da cultura patriarcal.

Sabe-se que há muita produção feminina e expressiva no movimento Hip Hop, mas a divulgação e participação na cena são bastante restritas, especialmente quando se considera o período inicial do movimento. Os anos 2000 apresentaram uma leva de documentários que exploraram a temática do Hip Hop, por esse motivo, busquei compreender se os filmes apresentaram de maneira mais ética as produções femininas.

Ao finalizar as análises, depara-se com uma situação não diferente das narrativas dominantes. De modo geral, não há representatividade expressiva nos quatro documentários analisados. Ressalto mais uma vez que a escolha dos documentários se deu pela quantidade de atores sociais representados, ou seja, pela chance de encontrar representações femininas. O resultado foi que, de mais de trinta hip hoppers que falam, cantam, participam de maneira significativa dos filmes, apenas quatro rappers são representadas. Quando se recorta para a participação ativa das rappers, apenas duas, Cris Lady Rap e Sharylaine ("Aqui Favela", 2003), são apresentadas de maneira ética, apresentando as demandas de suas músicas e falas sobre misoginia, dificuldade em entrar para o movimento e outros assuntos específicos da mulher negra marginalizada. Combatente ("Fala Tu", 2003) também aparece, mas com pouca força. É possível constatar que o grupo Negativas tem o seu foco também na situação da mulher marginalizada através de um breve trecho de música apresentado no ensaio. Por ouro lado, o documentarista

tira a atenção sobre o tema, quando a câmera enquadra a boca da rapper em um close-up, fragmentando-a. Os recortes valorizados pelo documentarista, nesse filme, são orientados pelos desentendimentos do grupo e pela vaidade.

A quarta líder-comunicadora representada é a Negra Li, em "Favela no Ar" (2003) que não aparece com força discursiva sobre as questões femininas mas canta com o Família RZO, o que por si só já é bastante significativo no contexto levantado pelo trabalho. Chama a atenção nesse filme o fato de Negra Li ser a única personagem que apesar de aparecer bastante nas cenas com o RZO, não fala de maneira ativa para a câmera, pois suas falas são interrompidas por trechos de imagens suas cantando.

Cabe ressaltar que com exceção de "Aqui Favela: o Rap representa" (2003), que foi dirigido por uma mulher e que também apresenta figuras de mulheres mães e presentes, os filmes foram dirigidos por homens e não pertencentes ao grupo social representado. Talvez isso justifique a falta de tato na representação feminina, especialmente no que se refere ao desinteresse em abordar as poucas mulheres que, de alguma forma, estão presentes nos documentários. Chega-se ao resultado de que, apesar de possibilitarem narrativas mais éticas, os documentários analisados, com exceção de "Aqui Favela: o Rap representa" (2003), refletem as convenções do cisheteropatriarcado, contribuindo para o silenciamento dessas mulheres.

[4]

REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO HIP HOP DE SOROCABA

Com Ana Paula Sallum Nicoletti

A cada passo, a cada dia, a cada prova, essa mulher se renova. Atravessa barreiras e nunca se incomoda, essa mulher vitoriosa. Com garras e dentes protege a sua cria, essa mulher é generosa. Ela é mãe do lar, filha, e chefe de família, essa mulher é numerosa. Sonha, brinca, vive sorrindo, caminha distante, continua caindo, mas se levanta. E encanta.

Sharylaine – Poderosa

Introdução

O uso da arte, sobretudo oral, tornou-se um mecanismo de comunicação de resistência bastante usual nas últimas décadas. O Hip Hop, manifestação que tem como objetivo a conscientização social (Postali, 2011), desde os anos 1990 se consolidou como ferramenta de comunicação em diferentes regiões do Brasil. Entretanto, quando analisamos a presença das mulheres no movimento percebemos maior visibilidade só a partir dos anos 2010. Isso porque o próprio Hip Hop apresenta relações conflituosas quando se trata da questão de gênero. No início dos anos 1990, as pioneiras Sharylaine e Cris Lady Rap começaram a utilizar o Rap para discursar sobre os problemas enfrentados pelas mulheres negras. Além dos temas comuns nas letras de Rap como desigualdade social, preconceito racial, violência, etc., as rappers passaram a incluir questões voltadas as mulheres e a violência de gênero. Por outro lado, de acordo com Postali (2018), a prática não foi aceita de maneira pacífica pelos grupos masculinos, que passaram a utilizar a música também para combater as letras produzidas por mulheres, com conteúdos pejorativos e que desvalorizavam as suas lutas e atuação no movimento.

Com a difusão da internet no Brasil, especialmente com a popularização dos dispositivos celulares e acesso à rede de internet, mulheres de todas as regiões passaram a se unir para a produção, veiculação e publicização das produções, e coletivos e encontros femininos começaram a surgir em diferentes regiões do Brasil. Na cidade de Sorocaba, interior de São Paulo - Brasil, há uma batalha de rima chamada Beco das Mina que se caracteriza pela reunião de jovens para a comunicação de rimas ao vivo – organizada, apresentada e assistida por mulheres de diversas localizações da cidade. A Batalha Beco das Mina é o recorte de estudo deste trabalho que tem como objetivo compreender as comunicações das jovens periféricas sorocabanas envolvidas, em alguma medida, com o movimento Hip Hop.

Com relação às pesquisas realizadas sobre as grandes cidades, Magnani (2016) ressalta que elas apresentam a urbe a parte de seus moradores, focando em aspectos tais como economia, política e demografia. Para o autor, essa é uma leitura desprovida do elemento que, em definitivo, dá vida à metrópole: os atores sociais que possuem múltiplas experiências. Magnani (2016) chama a atenção para o fato

de que, quando aparecem, são geralmente representados de maneira passiva como "os excluídos, os espoliados", como se estivessem descolados de todo o processo urbano.

A fim de contribuir com as pesquisas sobre e na cidade, Magnani (2016) propõe ferramentas para observar as práticas culturais na urbe. Próprio da etnografia, o olhar de perto e de dentro apresenta uma família de categorias (pedaço, mancha, trajeto e circuito) capazes de "[...] classificar e descrever a multiplicidade das escolhas e os ritmos da dinâmica urbana, não centrados nas escolhas de indivíduos, mas em arranjos coletivos e recorrentes, em cujo interior se dão essas escolhas, apontando para regularidades" (Magnani, 2016, p. 11).

Diante do exposto, o trabalho utiliza como metodologia a etnografia na cidade (Magnani, 2009; 2016) para observar duas edições da Batalha Beco das Mina, realizadas na cidade de Sorocaba/SP - Brasil, como um pedaço do circuito Hip Hop que possui como principal característica a reunião de mulheres diversas que se reúnem para comunicar e trocar experiências específicas de suas múltiplas localizações sociais. Utilizou-se como técnica a observação dos encontros e coleta de dados a partir de registros de imagem e fotos previamente autorizadas pelas participantes, além de entrevista semiestruturada com a organizadora para compreender o surgimento e dinâmica da batalha. Já para a organização e interpretação dos dados coletados, recorreu à Análise de Conteúdo (Bardin, 1997).

A escolha do Beco das Mina se deu pelo interesse das autoras em compreender a formação desse pedaço e os motivos que levaram a organizadora a criar um evento específico para as mulheres. É certo que diversos relatos apontam para o preconceito de gênero ainda existente nos ambientes de Hip Hop (Postali, 2018; Alves, 2013), entretanto, interessou investigar as especificidades desse pedaço, especialmente a partir das comunicações entregues pelas jovens.

Para melhor compreensão sobre como ocorrem as batalhas de rima, utilizamos as contribuições de Alves (2013) e Cura (2019) que realizaram importantes pesquisas sobre o tema. Já para a abordagem acerca do Hip Hop como manifestação cultural, utilizamos os trabalhos de Herschmann (2000) e Postali (2011, 2020). Para a compreensão das organizadoras e participantes como agentes de comunicação e líderes-comunicadoras folk, recorremos aos estudos sobre Folkcomunicação (Beltrão, 1980).

Assim, pretendemos apresentar a importância do pedaço Beco

das Mina como prática sociocultural fundamental para compreender as experiências na cidade. O evento se apresenta como o local da resistência de jovens diversas e arena de comunicação das líderes-comunicadoras folk da cidade de Sorocaba.

As batalhas da rima

Batalhas são eventos que acontecem em rodas culturais ou em batalhas de rima. Especificamente, a primeira contempla outros tipos de atividades artísticas e defende a ocupação de espaços públicos, enquanto a segunda são eventos apenas para as rimas e podem acontecer em espaços privados ou não (Alves, 2013). As batalhas são definidas como duelos poéticos onde os (as) mestres de cerimônia (MC's), pessoas que fazem rima de improviso[1], se enfrentam dentro de um tempo pré-definido, geralmente de 30 e 45 segundos (Cura, 2019). Existem outras figuras importantes em uma batalha, como o apresentador ou apresentadora - que media e anima o público, conduzindo e garantindo que as regras sejam seguidas -, além do DJ, responsável pela base musical. Normalmente, o vencedor ou vencedora é eleito (a) pelo voto popular, onde o público escolhe quem teve a melhor performance.

Segundo Cura (2019), as batalhas ainda servem como espaços para novos MC's se desenvolverem, treinarem e mostrarem o seu talento com rima, incluindo o freestyle, que são rimas elaboradas na hora e sem ensaio prévio. A Batalha do Real, que acontece no Rio de Janeiro, é conhecida como a mais tradicional e famosa da cena carioca, sendo considerada a maior escola do Rap brasileiro. Exemplos famosos que se destacaram nessa batalha são Emicida, Maomé (Cone Crew Diretoria) e Marechal.

De acordo com Alves (2013) existem dois tipos de batalhas predominantes: a batalha de sangue e a batalha de conhecimento. A primeira é uma disputa agressiva entre os MC's, que rimam sobre traços físicos, características marcantes, disputas internas ou outros aspectos com o intuito de agredir verbalmente o outro adversário. O MC que rimar de maneira mais desafiadora e ousada tem maior probabilidade de ganhar a disputa, o que não significa que todo e qualquer tipo de ofensa seja aceitável, uma vez que o público é jurado

[1] Em algumas batalhas as rimas são previamente elaboradas e não construídas na hora do enfrentamento.

e pode expressar descontentamento quando necessário.

A segunda batalha mencionada por Alves (2013) é a batalha de conhecimento, idealizada pelo MC Marechal. Esse formato tem o intuito de abordar conteúdo de transformação social, servindo como uma alternativa às batalhas de sangue. Nela os MC's são elementos do movimento cultural do Hip Hop, uma vez que elaboram rimas a partir de um tema pré-definido (um debate, um filme, uma imagem), incentivando um debate de ideias. O MC é avaliado pela habilidade de formular uma mensagem com conteúdo consistente e consciente, normalmente de cunho político, socioeducativo ou das vivências do MC (Cura, 2019). Nas batalhas de conhecimento não é permitido atacar o oponente, apenas demonstrar o conhecimento sobre o tema proposto.

A esta altura, torna-se relevante apresentar a relação das batalhas com o Hip Hop. O movimento surgiu no Bronx, Nova Iorque (EUA) e foi criado por Afrika Bambaataa, em 1974, a partir da Universal Zulu Nation, uma organização não governamental que tem como objetivo combater a criminalidade nos territórios periféricos. A organização oferece oficinas culturais, palestras sobre diversos temas sociais e de conhecimentos gerais (matemática, economia, prevenção às drogas entre outros assuntos fundamentais para a população). O Hip Hop surge, portanto, de uma iniciativa para a transformação dos territórios periféricos estadunidenses e se espalha para diversos países em meados de 1980.

Deste modo, nos dedicamos ao estudo das batalhas que mais se aproximam da proposta de MC Marechal, e assim, do movimento Hip Hop, uma vez que, conforme a Universal Zulu Nation (2004), o movimento almeja promover o conhecimento, a reflexão, igualdade, paz, amor, respeito e responsabilidade através da união dos jovens marginalizados. Assim, tendo como um dos seus elementos a palavra "conhecimento", o Hip Hop reflete sobre a importância dos membros do movimento se munirem de informações sobre suas localizações sociais para produzir conteúdo de transformação social. Logo, batalhas que envolvem conhecimento refletem a filosofia do Hip Hop, sendo um instrumento de resistência que comunica assuntos de interesse, sobretudo, dos "grupos urbanos marginalizados" (Beltrão, 1980).

Metodologia

> *Mas pra branco é assim mesmo. Pra eles, a gente male má têm rosto. Quem dirá nome. Na escuridão das madruga eu viro alvo fácil de viatura. Dificilmente pretos como eu chegaram a formatura. É que malandragem para vocês é roubar bebida de mercado. De onde eu venho, é voltar para casa sem ser forjado. Somos sempre os culpados. E naquele dia, quando você riu, o meu cabelo era piada. Quando seguiram o mesmo caminho, eu era a próxima parada. Quando surgiu um beco, eu fui estuprada. E foi ali que o seu silêncio me transformou em nada. O seu silêncio também me matou. O seu silêncio também me estuprou. O seu silêncio me mata todos os dias, assim como Duda, João, Vitor, Matheus e Marias. No seu rolê de branco, cheio de amigo branco, seu carro de branco, cheirando a porra desse pó branco, passa batido. Mas eu tenho cara de pretinha suspeita, eu sou abordada indo pro trampo. É porque o sistema reflete você, mas é a minha cara que está nas reportagens de tv.*
>
> *Evelyn Taynara Rodrigues*

Ao indicar um estudo etnográfico específico sobre a cidade, Magnani (2016) apresenta um conjunto de categorias capazes de proporcionar um olhar mais abrangente sobre as culturas na cidade. De acordo com o autor, os atores sociais oferecem uma gama de práticas que não são visíveis. Neste sentido, a etnografia contribui para revelar outros olhares sobre a dinâmica da cidade, para além do olhar dominante que decide o que é certo e errado:

> A presença de migrantes, visitantes, moradores temporários e de minorias; de segmentos diferenciados com relação à orientação sexual, identificação étnica ou regional, preferências culturais e crenças; de grupos articulados em

> torno de opções políticas e estratégicas de ação contestatórias ou propositivas e de segmentos marcados pela exclusão – toda essa diversidade leva a pensar não na fragmentação de um multiculturalismo atomizado, mas na possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes (Magnani, 2016, p. 15-16)

Magnani (2016, p. 17) ressalta que o foco antropológico, sobretudo a partir do método etnográfico, evita a abordagem que opõe o indivíduo e as megaestruturas urbanas. A perspectiva de perto e de dentro, proposta pelo autor, é "[...] capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos". O método de perto e de dentro permite observar os atores sociais a partir de seus comportamentos, ou seja, "[...] das formas por meio das quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas [...]" (Magnani, 2016, p. 18).

> Essa estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise. É o que caracteriza o enfoque da antropologia urbana, diferenciando-o da abordagem de outras disciplinas e até mesmo de outras opções no interior da antropologia (Magnani, 2009, p. 132).

De acordo com Magnani (2016), os atores sociais, em seus múltiplos coletivos, apresentam padrões em meio a paisagem da cidade. Para a perspectiva de perto e de dentro, o autor apresenta categorias pelas quais torna-se possível observar a paisagem urbana e compreender as práticas socioculturais, sendo elas pedaço, mancha, trajeto e circuito que, em suas palavras são

> [...] possibilidades que abrem para identificar diferentes situações da dinâmica cultural e da sociabilidade na metrópole: a noção de pedaço evoca laços de pertencimento e estabelecimento de fronteiras, mas pode estar inserida em alguma mancha, de maior consolidação e visibilidade na paisagem; esta, por sua vez, comporta vários trajetos como resultado das escolhas que propicia a seus frequentadores. Já circuito, que aparece como uma categoria capaz de dar conta de um regime de trocas e encontros no contexto mais amplo e diversificado da cidade (e até para fora dela), pode englobar pedaços e trajetos particularizados. (Magnani, 2016, p. 25)

Diante do exposto, compreendemos a Batalha Beco das Mina como um pedaço dentro do circuito Hip Hop brasileiro. Deste modo, o foco antropológico a partir do método de perto e de dentro proposto por Magnani (2016) é a metodologia que norteia este trabalho.

Descobertas

Ao observarmos os eventos realizados na Praça Frei Baraúna, percebemos se tratar de um pedaço composto por jovens, em sua maioria periféricas. É um pedaço pertencente ao circuito Hip Hop, localizado na paisagem central da cidade de Sorocaba, onde os equipamentos sociais permitem o encontro com mais facilidade. A praça possui um ponto de transporte público com linhas das mais variadas regiões da cidade, facilitando o acesso. Também possui uma escadaria ao entorno de um obelisco, que segundo Monteiro (2019), trata-se de um monumento que tem como intenção representar a memória a ser lembrada pela coletividade, perpetuando a história, e em muitos casos, homenageando figuras públicas. A historiadora ressalta que o monumento passou a ter novos significados, representando também os heróis. No caso do obelisco da Praça Frei Baraúna, ele homenageia os 109 soldados de Sorocaba que foram lutar durante a Segunda Guerra Mundial (Monteiro, 2019).

A ocupação de uma praça central que abriga um obelisco, por jovens periféricas, é bastante significativa. Do ponto de vista

arquitetônico, Heiserová (2014) chama a atenção para o fato de que existe uma refinada ligação entre o gênero e os elementos arquitetônicos, sendo a arquitetura vertical vinculada ao celestial, divino e masculino, enquanto os elementos horizontais e curvos ao feminino. Para Heiserová (2014), os arranha-céus, os obeliscos, as ruas longas e retas são construções dos "homens" que operam de modo velado, instaurando uma ordem masculina, mas que se apresenta como "neutra". Especificamente a respeito do obelisco, Heiserová (2014), ressalta que, quando localizado verticalmente - um quadrado em sua base que diminui gradualmente em sua altitude, terminando como uma extremidade aguda -, cria um formato fálico. Heiserová (2014) ressalta que tanto as pessoas quanto os espaços possuem um gênero. Sendo assim, as jovens do Beco das Mina ocupam um local marcado pelo masculino para resistir, especialmente, às opressões sociais do "cisheteropatriarcado" (Akotirene, 2019).

A praça também se apresenta como um ambiente hostil para as jovens que não têm total liberdade para transitar pelas ruas da cidade, especialmente aos domingos no período noturno - dia e período de realização dos encontros - ocasião em que há pouca circulação de pessoas nas ruas. Nos dias em que realizamos a pesquisa de campo, a temperatura estava fria, a praça ocupada pelo grupo de poucas meninas, pessoas em situação de rua e grupos culturalmente marginalizados[2]. No dia 17 de maio de 2022, o ambiente foi monitorado pela Polícia Militar. Os PMs vigiavam o casarão do Fórum Velho - que se encontra desativado e por consequência é frequentemente ocupado por grupos -, e observavam as atividades na praça de maneira, aparentemente, hostil.

Essas observações nos levam a compreender o Beco das Mina como um pedaço de representatividade e resistência. Representatividade porque utilizam um espaço público para comunicar suas experiências sociais que são frequentemente negadas ou ignoradas pelas mídias e narrativas dominantes; de resistência porque ocupam um ambiente hostil, marcado pelo masculino, ressignificando o espaço com a presença de seus corpos e comunicação. De acordo com os Estudos Culturais, a resistência

[2] Os grupos culturalmente marginalizados são compostos por "indivíduos marginalizados por contestação à cultura e a organização social estabelecida, em razão de adotarem filosofia e/ou política contraposta a ideias e práticas generalizadas da comunidade" (Beltrão, 1980, p. 103).

> [...] trata-se, ao mesmo tempo, de uma declaração de independência, de alteridade, de intenção de mudança, de uma recusa ao anonimato e a um estatuto subordinado. É uma insubordinação. E se trata, ao mesmo tempo, de uma confirmação do próprio fato da privação do poder, de uma celebração da impotência. (Hebdige, 1998 apud Mattelart; Neveu, 2004, p. 75)

Portanto, o Beco das Mina é um pedaço de resistência fundamental para compreender a vida das jovens periféricas na cidade de Sorocaba - e não só, uma vez que as comunicadoras abordam temas comuns às experiências das diversas jovens e mulheres brasileiras.

A Batalha Beco das Mina

> *Cresci escutando que somos todos iguais, que é o caráter que diferencia os falsos dos reais, que os reais nos bolsos não te faz melhor nem mais capaz. A falácia da meritocracia serve tapas com sua mão invisível na cara de vários menor do morro.*
>
> *Mylena Celestina*

Realizada na praça Frei Baraúna, localizada na região central da cidade de Sorocaba/SP - Brasil, a Batalha Beco das Mina reúne mulheres diversas que se encontram para rimar sobre assuntos de seus interesses. Em pesquisa etnográfica na cidade (Magnani, 2009, 2016), realizada em dois encontros do Beco das Minas, sendo nos dias 17 de maio e 26 de junho de 2022, foi possível observar e coletar dados para compreender as comunicações das jovens sorocabanas envolvidas com a batalha.

Em entrevista semiestruturada realizada no dia 26 de maio, no período de duas horas, com Letícia- fundadora e organizadora do Beco das Mina -, obtivemos a informação de que o Beco das Mina foi criado como uma alternativa às batalhas de sangue, que são predominantemente masculinas, onde também são comuns discursos racistas, homofóbicos, transfóbicos, sexistas, tornando o ambiente hostil para as minorias.

Assim, Letícia decidiu montar o Beco das Mina, um local que descreve como aberto e acolhedor a todas as jovens interessadas em rima. Com relação ao comportamento geral, Letícia revela que as jovens não se violentam verbalmente ou se esculacham como ocorre nas Batalhas de Sangue, sendo que os temas mais comuns são racismo, desigualdade social e homofobia, o que é justificado pelo fato de a maioria das participantes serem jovens negras entre seus vinte e poucos anos, e pertencerem ao grupo LGBTQIAPN+[3]. A organizadora ressalta o espaço é utilizado para apresentar arte de maneira segura e respeitosa e que o formato segue, predominantemente, como batalhas de poesia, ou seja, rimas pré-elaboradas, uma vez que "é bem difícil chamar meninas para rimarem no freestyle.

É importante destacar que apesar de a Batalha Beco das Minas não incluir agressões verbais ou esculachos, Letícia não a entende como Batalha do Conhecimento já que não ocorre seguindo o formato proposto por MC Marechal, que inclui um tema previamente proposto. A fim de compreender melhor as comunicações das jovens participantes do Beco das Mina, realizamos a Análise de Conteúdo (Bardin, 1997) em rimas apresentadas durante o evento de 17 de maio de 2022. Isso porque não ocorreram apresentações no encontro de 26 de junho de 2022 pelo fato de não terem comparecido participantes suficientes.

Para a interpretação dos dados coletados, recorremos a documentos como matérias jornalísticas, artigos científicos e outros levantamentos que abordam os temas que foram mencionados com frequência nas comunicações. Importante destacar que procuramos conteúdos disponíveis, especialmente, no jornalismo das periferias que, de acordo com Rovida (2020, p. 143) "se trata de um jornalismo profissional, pautado pelo compromisso em lidar com uma parcela da cidade que é pouco noticiada pela imprensa mainstream". A autora chama a atenção para o fato de que o jornalismo produzido por profissionais oriundos das periferias assume uma forma de "ativismo pela comunicação, sendo que a articulação de seus produtores pode ser entendida como um movimento social não institucionalizado e que tem o compromisso com a garantia do direito social à informação.

Deste modo, buscamos inserir fontes mais dirigidas às

[3] Grupo social que engloba pessoas lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queer, intersexo, assexuais e + identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam no padrão cis-heteronormativo.

situações sociais apresentadas pelas jovens do Beco das Mina.

Em 17 de maio de 2022, cinco jovens, sendo a maioria mulheres negras na faixa etária de vinte e poucos anos, se apresentaram no formato de batalha de rimas. Assim, cada jovem rimou enquanto o público presente votou nas melhores manifestações.

Com relação ao conteúdo das rimas, foi possível detectar que o tema mais abordado foi violência contra a mulher, incluindo menções à cultura do estupro e feminicídio. De acordo com o FBSP - Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2022), foram registrados 583.156 casos de estupro e estupro de vulnerável no país em 2021, sendo que 88,2% das vítimas eram mulheres e 75,5% eram vulneráveis, categoria que inclui pessoas consideradas incapazes de consentir o ato sexual, incluindo menores de 14 anos. No caso do estupro de vulnerável, em 79,6% dos casos o crime foi cometido por um conhecido da vítima (pais, padrastos, avôs, irmãos, amigos e vizinhos).

Já com relação ao feminicídio no país, os dados apresentam que, entre 2020 e 2021, 2.695 mulheres foram mortas apenas pela sua condição de ser mulher. Nesse mesmo período, foi registrado um aumento de 23 mil novas chamadas de emergência para o número 190 solicitando atendimento para casos de violência doméstica. Os números sobre a violência contra a mulher são alarmantes e cresceram no período de 2020 e 2021 no Brasil:

> Praticamente todos os indicadores relativos à violência contra mulheres apresentaram crescimento no último ano: houve um aumento de 3,3% na taxa de registros de ameaça, e crescimento 0,6% na taxa de lesões corporais dolosas em contexto de violência doméstica entre 2020 e 2021. Os registros de crimes de assédio sexual e importunação sexual cresceram 6,6% e 17,8%, respectivamente (FBSP, 2022, p.7).

Além da violência contra a mulher, situações específicas sobre as mulheres negras foram mencionadas tais como a estereotipia sobre os corpos negros, hipersexualização, solidão da mulher negra, mãe solo e abandono paternal. Com relação ao poder masculino sobre as mulheres, Beauvoir (1949), já na primeira metade do século XX, observou que o homem branco define a mulher a partir de si, ou seja,

ele é o Sujeito e o Ser Humano, enquanto a mulher é o Outro, um objeto que advém do macho. Entretanto, as discussões acerca das opressões sobre as mulheres não incluíam as situações específicas enfrentadas pelas mulheres negras. Akotirene (2019) lembra que as pautas das mulheres negras eram também esquecidas e/ou silenciadas pelo movimento negro, pelas leis antirracistas e outras frentes que, apesar de abordarem situações enfrentadas pelas mulheres e pelos negros, não incluíam as especificidades das mulheres negras.

Assim, quando consideramos as questões que atravessam as mulheres negras, constatamos um poder ainda maior sobre elas, uma vez que os negros, de modo geral, também são percebidos como o Outro numa sociedade pautada pelo "racismo estrutural" (Almeida, 2019), como é o caso do Brasil. Sobre esse aspecto, ao discorrer sobre a localização social da mulher, Ribeiro (2017) conclui que a mulher negra é o Outro do Outro, pois, por não serem brancas e nem homens, sofrem violência de gênero e racismo.

Sobre a hipersexualização da mulher - sendo uma violência que pode culminar no feminicídio – Silva (2021) esclarece ser uma visão masculina perpassada pela sociedade por muito tempo e com presença em diversas mídias e áreas da comunicação, tais como cinema, marketing, música, literatura entre outras. Por meio de uma visão mercantil, as mulheres são objetificadas e representadas como um produto de consumo. A respeito dos corpos de mulheres negras, Lima, Silva e Nepomoceno (2021) lembram que a história do Brasil é atravessada por processos de exploração, desumanização e subalternidade dos corpos negros e indígenas, sendo marcada pelo estupro. Os autores ressaltam que corpos de mulheres negras são ainda considerados

> [...] selvagens, suportando violências durante os atos sexuais (isso é muito discutido, sobretudo, em relação aos partos de mulheres negras, que eram submetidas a partos sem anestesia, pois eram tidas como fortes), durante a escravidão eram estupradas, outras vezes eram pressionadas a fazer sexo com homens brancos pela cultura do embranquecimento, ou como forma de sobrevivência (Lima; Silva; Nepomoceno, 2021, p. 27).

Para os autores, essas situações ainda estão presentes na contemporaneidade e se revitalizam por meio de "novas engrenagens" que perpetuam o racismo e garantem posicionamentos segregadores, como a constante forma como os corpos femininos negros são representados na mídia dominante[4].

Outro tema presente nos discursos é a violência do Estado contra mulheres e homens negros, e a negligência de pessoas privilegiadas. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, em 2017 houve 63.880 mortes violentas no Brasil, uma marca de 175 pessoas por dia, sendo que 8% dessas mortes são causadas pela polícia - uma média de 14 pessoas por dia. Os dados apresentam um aumento de 20% de mortes causadas por agentes de segurança quando comparado ao ano de 2016 (Brito, 2018). De acordo com Brito (2018), para cada 100 pessoas mortas de forma violenta, cerca de 71 são negras, o que revela que a violência do Estado é cotidiana e decorrente do racismo estrutural.

Com relação aos marcadores que podem melhor revelar essa e outras situações acerca da violência no Brasil, a organização não governamental Instituto Sou da Paz (2022), em sua quinta edição do estudo "Onde Mora a Impunidade? Porque o Brasil precisa de um Indicador Nacional de Esclarecimento de Homicídios", realizado no ano de 2022, mostrou que apenas 37% dos casos de homicídios no Brasil geraram denúncia à justiça no ano de 2020, sendo que, dentre todos os estados brasileiros, só 19 deles mandaram dados completos para o estudo. Destes, apenas sete estados possuem informações completas a respeito do sexo das vítimas (Ceará, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraíba, Piauí, Roraima, São Paulo); sobre idade, apenas seis estados (Mato Grosso, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Roraima, São Paulo); e com relação à raça e cor, o mais preocupante, apenas três estados enviaram dados ainda que incompletos (Mato Grosso, Pernambuco, Rio de Janeiro).

O tema da desigualdade social também foi frequente, e nesse aspecto, a situação de famílias de mãe solo surgiu em uma rima que tratou sobre a falácia da meritocracia e as dificuldades de sobreviver

---

[4] Os estudos de Lima, et. al. (2021), por meio do Grupo de Estudo em Gênero e Feminismos (GEGEF) do Instituto Federal da Bahia, discorrem sobre a representação da mulher negra na peça publicitária veiculada no período de 2010 e 2011, da cerveja Devassa fabricada pela empresa Brasil Kirin. No entanto, também abordam representações no cinema, novela, carnaval, entre outras discussões fundamentais para a compreensão do tema.

em um núcleo familiar pobre e com a ausência do pai. Nesse mesmo discurso, citou-se a importância de jovens negros chegarem ao ensino superior. De acordo com a Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (Arpen-Brasil), nos quatro primeiros meses de 2022, mais de 55 mil crianças foram registradas somente em nome da mãe, um aumento de 1,3%, quando comparado ao ano de 2018.

Com relação aos estudos, o Censo da Educação Superior 2017, do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), apresenta que os jovens de 18 a 29 anos da camada mais pobre da população têm média de 9,5 anos de estudo, enquanto os mais ricos têm índice de 13,1. Com relação ao ensino superior, Sousa (2019) ressalta que desde o início da implantação das cotas raciais e sociais em 2004, o número de pessoas negras dobrou nas universidades que adotaram a política. No entanto, o levantamento do IBGE de 2015 apresenta que, do total de jovens negros de 18 a 24 anos, 12,8% estão no ensino superior, frente a 26,5% de jovens brancos (Sousa, 2019).

Outros temas como escravidão, religiosidade, união e comunidade também surgiram, embora com menos frequência, na edição de 17 de maio de 2022. São temas comuns em conteúdos de Hip Hop, e que indicam a importância desses espaços de comunicação também como veículos de produção e promoção de identidade cultural. (Hall, 2003).

Considerações

> *[...] Talvez eu só que esteja louca, para montar quebra-cabeça para falar de tanta coisa. E o pobre? O pobre não ganha uma luta. A esperança é só rede de mercado. E a união? Só fez açúcar. Realidade é nua e crua. De dentro de um condomínio se sabe pouco sobre a rua. Olho para o chão, tapete cinza. Ergo a cabeça e vejo a lua. Deus, eu sei que a vida não divide, mas tire dez dias felizes meus e dê para uma pessoa triste. Todos vão sentir uma revolta.... Deixa eu vestir tua asa pra ajudar em outra história.*
>
> *Paolex*

A partir das pesquisas, compreendemos que as jovens que participam do Beco das Mina são líderes-comunicadoras folk que se encontram para dialogar e refletir sobre situações que experienciam e que são fundamentais para a compreensão da vida na cidade.

De acordo com a Folkcomunicação, campo que investiga a comunicação popular, a comunicação dos marginalizados é caracterizada por processos onde as "mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa" (Beltrão, 1980, p. 28).

Os (as) líderes-comunicadores (as) folk, neste caso, são pessoas marginalizadas que possuem opiniões caras ao grupo social ao qual estão inseridas e que, por meio da cultura popular, comunicam mensagens capazes de serem melhor compreendidas pelo público ao qual desejam comunicar. Cabe ressaltar que, de acordo com Beltrão (1980, p. 35), os (as) líderes-comunicadores (as) "nem sempre são 'autoridades' reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores [...]". São bem considerados (as) nos grupos aos quais pertencem, pois possuem informações e opiniões sobre assuntos importantes ao grupo, provocando, assim, reações diversas. São, portanto, agentes de comunicação essenciais para a compreensão da vida em sociedade.

Do ponto de vista comunicacional, as jovens que se dispõem a enfrentar as noites dos domingos na praça Frei Baraúna e enfrentam adversidades ainda maiores na cidade, cumprem o papel de líderes-comunicadoras folk que resistem e dialogam sobre suas situações para além de seus territórios, uma vez que se encontram na região central da cidade a fim de levar suas mensagens para outras localizações por meio das demais participantes, sejam líderes-comunicadoras ou público presente. Apesar de Letícia, organizadora do evento, não considerar o Beco das Mina uma batalha do conhecimento, a pesquisa aponta que ela está muito mais próxima desse formato - que tem uma intenção social -, que as batalhas de sangue. Sabe-se que a batalha do conhecimento oferece um tema a ser debatido, e do ponto de vista de Letícia, a batalha organizada por ela não possui esse formato. No entanto, observamos que O Beco das Mina já possui seu próprio tema central, ainda que inclua outros que dialogam com ele: as experiências das jovens diversas na cidade, uma vez que o evento envolve jovens pertencentes ao "grupo urbano marginalizado"

(Beltrão, 1980), negras, brancas e LGBTQIAPN+.

Neste sentido, a praça do centro da cidade de Sorocaba é ocupada e o obelisco ressignificado como ponto de encontro de jovens que vão realizar no espaço uma "batalha de resistência", e que pode ser entendida como arena contemporânea para enfrentamento social por meio da comunicação rimada de experiências de jovens periféricas na cidade.

[5]

O RAP COMO RESISTÊNCIA DAS MULHERES PERIFÉRICAS LGBTQIAPN+

Hey Ho, salve Luana Hansen. Pra quem acha que vai ficar tudo igual, fodeu. As mina anda junta e visual apogeu, o motim já se formou e a ideia é só rajar. O som, batida feita, e som das mina empoderada. O sapatão nagô, feminismo negro. Programadas a ensinar a buscar o seu valor. Através do que acredito, vou gerando a esperança, quebrando os padrões e promovendo a mudança. O ativismo real, busca da sororidade, a nossa diferença é a oportunidade. O jogo já começou, essa é a hora da virada, quando andamos juntas é garantida a goleada. É isso que apavora os machistas. É pensar nessa rajada feminista.

Sharylaine – Mina.
Participação de Luana Hansen

As novas tecnologias da comunicação, as quais permitem novas conexões, organizações, produções e divulgações de conteúdos, têm fomentado as expressões culturais populares, sobretudo nas grandes e médias cidades.

No Brasil, a partir de meados de 2010, com o barateamento dos suportes de comunicação móvel e a expansão da internet, grupos diversos se conectaram e iniciaram processos de produção, armazenamento e distribuição de suas comunicações. Conteúdos populares encontraram nas novas tecnologias uma forma de alcançar outros públicos, possibilitando, assim, expandir a compreensão social para além das mídias dominantes.

No caso do Hip Hop, até a década de 2000, mulheres tinham pouca visibilidade no próprio movimento produzido e publicizado por homens, ou seja, pautado também pelo machismo. Assim, as novas tecnologias da comunicacação possibilitaram a conexão de mulheres hip-hoppers e passaram a criar núcleos de encontro, produção e distribuição de seus conteúdos.

Diante do exposto, este capítulo objetiva compreender o Hip Hop - comunicação popular urbana - como mídia fundamental para a compreensão social tendo como recorte a análise de letras de Rap das mulheres negras periféricas LGBTQIAPN+, Luana Hansen e Dory de Oliveira, da cidade de São Paulo, e que usam a plataforma digital YouTube para o armazenamento e distribuição de suas comunicações.

A pesquisa identifica os assuntos que mais se destacam nas letras musicais das artistas e que são reveladores de suas localizações sociais. Cabe ressaltar que o Rap é o elemento musical do Hip Hop, um movimento cultural que busca, por meio das expressões artísticas Rap, DJ, break, grafite, entre outros, conscientizar a população periférica sobre sua localização social, e assim, promover transformações sociais (Postali, 2011). Ao longo da história do movimento, o Hip Hop se apresenta como uma potente ferramenta de comunicação social que oferece discursos que foram - e são - ocultados, generalizados ou distorcidos na grande mídia acerca das periferias, sobretudo, das grandes e médias cidades brasileiras. Assim, a conscientização social se tornou o principal elemento do movimento, segundo o seu idealizador Afrika Bambaataa.

O Hip Hop é pautado sob o lema de paz, amor, união e diversão entre os jovens periféricos. Portanto, está distante da forma como o senso comum o compreende com frequência: uma manifestação que

promove a criminalidade. Em outras pesquisas realizadas, observou-se que o Hip Hop é uma ferramenta de comunicação dos grupos marginalizados urbanos (Beltrão, 1980) como homens negros e mulheres negras.

Com relação a compreensão sobre a localização social das mulheres negras, Akotirene (2019), ao referir-se sobre a interseccionalidade, lembra que são frequentemente atingidas pelo cruzamento e pela sobreposição de gênero, de raça e de classe, que são modernos aparatos coloniais. As mulheres negras que integram o grupo LGBTQIAPN+ - foco do recorte deste trabalho – ainda podem enfrentar a violência contra as pessoas LGBTQIAPN+ numa sociedade pautada pelo "cisheteropatriarcado" (Akotirene, 2019). Essa situação apresenta urgência sobre a compreensão de um grupo que integra a vida na cidade e que é silenciado não apenas pela mídia, mas pelos inúmeros textos dominantes como os educacionais, religiosos e políticos, quando ainda não é atacado e/ou estigmatizado pelos mesmos.

Com relação a metodologia, o trabalho apoia-se na Análise de Conteúdo (Bardin, 1994) para levantar os temas mais frequentes e compreender, assim, o uso do Hip Hop como ferramenta de comunicação e resistência de mulheres periféricas LGBTQIAPN+. A Análise de Conteúdo propõe uma leitura densa e objetiva a descoberta das relações existentes entre o conteúdo do discurso e os aspectos exteriores a ele. Trata-se de uma metodologia que permite a compreensão, a utilização e a aplicação de um determinado conteúdo a partir de levantamentos de dados qualitativos e quantitavos.

Pressupõe-se que as temáticas que são frequentemente ocultadas e/ou estigmatizadas pela mídia dominante e outros textos dominantes encontram nas expressões populares o lugar para a comunicação. São conteúdos de conscientização social incluindo denúncias sobre situações que atravessam as experiências sociais das mulheres em questão.

A análise se dirigiu aos conteúdos das páginas do YouTube de Luana Hansen e Dory de Oliveira, pertencentes ao grupo LGBTQIAPN+. Dentre o conteúdo disponível, selecionou-se quatro amostras de cada hip hopper, levando em consideração a abordagem sobre questões que envolvem temas como gênero, sexualidade, empoderamento e luta das mulheres de modo geral.

Quadro 1: Músicas e compositoras

Pra quem vai seu amém	Luana Hansen
Samba Brasil	Luana Hansen
Flor de mulher	Luana Hansen
Marielle Franco	Luana Hansen
Vale Tudo	Luana Hansen e Dory de Oliveira
Dama da Noite	Dory de Oliveira
Som Pras Lokas	Dory de Oliveira
Olhos Livres	Dory de Oliveira

Fonte: elaboração próría.

A sistematização das mensagens permitiu observar os temas mais frequentes nas letras, sendo (a) orgulho LGBTQIAPN+, (b) violência contra pessoas LGBTQIAPN+, (c) enfretamento da violência doméstica contra mulheres (posicionamento no movimento Hip Hop – enfrentamento).

Com relação aos achados, observa-se que temas incomuns em outras letras de Rap surgem com frequência nas letras de Luana Hansen e Dory de Oliveira, como as situações específicas das pessoas que integram o grupo LGBTQIAPN+. Além disso, destaca-se o convite para o enfrentamento dos problemas referentes às mulheres de modo geral, ultrapassando a mera denúncia dos problemas enfrentados por elas.

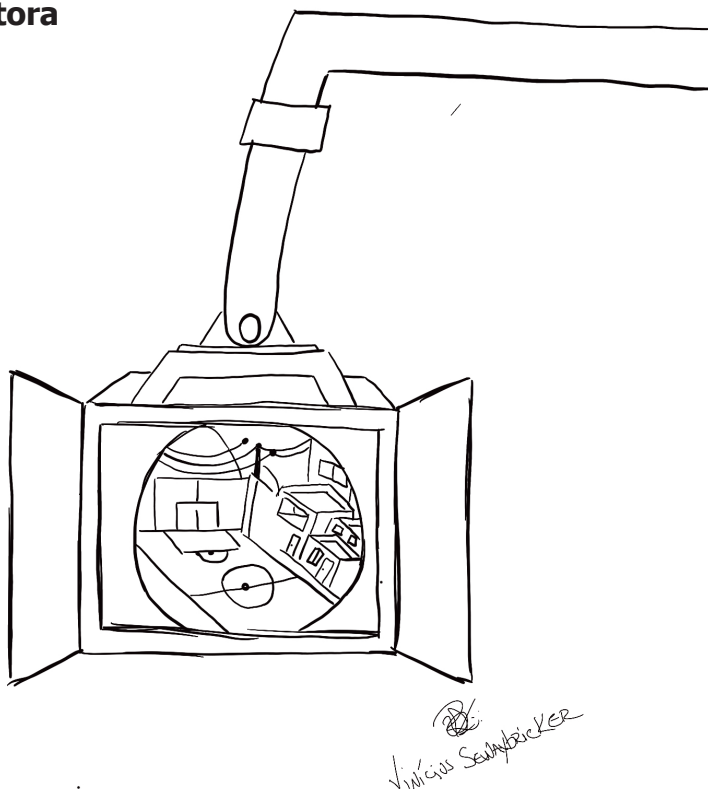
Considerações

Luana Hansen e Dory de Oliveira abordam, por meio da música, assuntos pertinentes ao seu grupo social e urgentes para a compreensão social. Promovem reflexão, empoderamento e identidade cultural (Hall, 2003) e, por meio da internet e de plataformas de stream, divulgam os seus trabalhos alcançando um público que transcende o seu grupo.

A comunicação popular se apresenta como mídia fundamental para a compreensão da vida na sociedade diversa. As mulheres negras LGBTQIAPN+ são sujeitas periféricas líderes comunicadoras folk. O termo sujeita periférica se refere aos estudos de D'Andrea (2022) que atualiza a visão e a forma como as pessoas que habitam as periferias

urbanas se compreendem. Tratam-se de mulheres que buscam, por meio de variadas formas, comunicar o seu grupo e a sociedade sobre as situações comuns nas periferias e em suas localizações sociais, o que transcende o lugar geográfico. Deste modo, o termo sujeita periférica se aproxima do que Beltrão (1980) denominou como líderes-comunicadores folk, ou melhor, líderes-comunicadoras folk - no sentido deste trabalho - mulheres que utilizam meios de comunicação não convencionais para comunicar assuntos de seu interesse e de seu grupo social.

Posto assim, quando mulheres negras periféricas LGBTQAPN+ denunciam opressões e convidam mulheres para enfrentar os problemas comuns, revelam suas experiências na cidade utilizando da poesia presente no Rap, assumindo seus papéis de agentes de comunicação sendo "sujeitas periféricas" (D'andrea, 2022), líderes-comunicadoras folk (Beltrão, 1980) que utilizam a música como mídia e as plataformas digitais para veicular a contranarrativa dominante promovendo o empoderamento (Berth, 2019) de seu grupo social.

Nota da autora

Em 2024, ano de publicação desta obra, completam-se 15 anos que busco compreender, defender e divulgar a ideia de que Hip Hop é ferramenta de comunicação de sujeitas e sujeitos periféricos. Pensar o Hip Hop, em termos de pesquisa, teve início no mestrado em Comunicação e Cultura, da Universidade de Sorocaba, quando contestei o teórico Manuel Castells, que diz em uma de suas obras que não mais o Jazz representa a identidade do povo negro, mas o Rap, algo assim... Ora, mesmo tendo pouco conhecimento sobre o assunto, indaguei que o blues antecede o Jazz e que o Rap é apenas um dos elementos do movimento Hip Hop, algo muito maior. Levei a questão ao meu orientador, Dr. Paulo Celso da Silva, que prontamente abraçou a ideia e seguimos até a obra "Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional", publicada em 2011.

Embora ao longo desses 15 anos eu tenha que ter respondido inúmeras vezes o motivo de eu ter chegado a esse tema utilizando o

argumento acima, sempre soube que, no fundo, os questionamentos buscavam compreender algo muito mais profundo e curioso: o que levou uma jovem branca a estudar uma manifestação cultural negra, periférica, e por diversas vezes assimilada (injustamente) à criminalidade? Bem, responder a essa interrogação não era nada fácil, pois me levaria a um conjunto de memórias que transcenderiam a minha relação com o Hip Hop e que eu não estava pronta para encarar naquele momento. Hoje, mais consciente sobre a minha jornada, tenho satisfação em responder aos questionamentos, segura de que a minha narrativa de vida justifica as minhas escolhas e a paixão pelo movimento Hip Hop: sim, ele me faz arrepiar! E eu vou contar por quê.

Não diferente de milhares de crianças e adolescentes brasileiras nas décadas de 1980 e 1990, passei boa parte dos anos nas periferias e bairros adjacentes. Nascida em 1982 e filha de pais separados, morei com minha mãe, minhas duas irmãs, tio e tias na casa de meus avós maternos, na Vila Carol, em Sorocaba/SP, Brasil. Lá, estudei na CEI 18 (pré-escola pública), rodeada de crianças brancas e negras, pois o bairro da Zona Norte abrigava (e abriga) famílias diversas.

Em 1990 (ano simbólico para o Hip Hop nacional), mudamos para o Parque São Bento, eu, minhas irmãs, minha mãe e o meu padrasto na época. O São Bento era um dos bairros mais afastados do município, suas ruas eram de terra e o transporte público levava, aproximadamente, 2h30 para fazer o percurso entre o bairro e o centro da cidade de Sorocaba, local em que passamos a estudar, na escola pública Antônio Padilha. Pegávamos o ônibus de manhã e voltávamos no fim do dia, pois a distância e o custo não permitiam idas e vindas.

Voltando ao São Bento, a nossa rua era privilegiada! Caminho do ônibus, era uma das únicas asfaltadas da época. Ali passei boa parte de minha infância e adolescência, jogando bola, soltando pipa, peão, bolinha de gude e outras brincadeiras ainda comuns – mas nem tanto como na época – em bairros periféricos. Crianças não faltavam para brincar: só a vizinha ao lado tinha 9 filhos, crianças que se tornaram nossas companheiras de brincadeiras.

Ainda nesse período, meu pai e minha madrasta na época se mudaram para o bairro Zulmira. A casa em que passávamos os finais de semana ficava a uma rua do Nova Esperança, bairro que ainda que mais próximo do centro da cidade, era – e ainda é – marcado por inúmeras carências e problemas sociais.

Não é preciso falar que foi nesse contexto de escolas públicas e

bairros periféricos, que tive contato com o Hip Hop. Era o momento do estouro dos Racionais MC's, primeiro grupo musical que levou os jovens periféricos, com potência, a receber representações de resistência às narrativas midiáticas dominantes que colocavam a população periférica sempre em uma posição de inferioridade e negatividade (infelizmente, elas ainda estão por aí). O jovem periférico era quase sempre representado como o "pobre, negro e malvado". Portanto, o Hip Hop passou a contribuir para o empoderamento, resistência, comunicação e economia das pessoas periféricas.

Nos bailinhos, os colegas dançavam Hip Hop – com passinhos combinados – e Mariah Carey tocava para as danças lentas. Os mais velhos frequentavam a ADPM - Clube Desportivo da Polícia Militar de Sorocaba (eu não tinha idade, fui uma única vez, quando acompanhei a minha irmã mais velha em uma matinê de Rap). Eu não dançava, nunca levei jeito para a dança. Mas ficava – e fico – admirada em ver as pessoas dançando, especialmente, breaking. A música que mais marcou esse momento de minha vida foi "Fim de Semana no Parque" (1993), dos Racionais MC's.

Na volta da escola Antônio Padilha para o São Bento, já com o ônibus vazio (o bairro abrigava o ponto final), carrego na memória o grupo de estudantes da mesma escola e bairro cantando Racionais MC's, Sampa Crew e Gabriel o Pensador.

A essa altura, você já deve ter entendido que, apesar de mulher branca, passei uma infância colada aos meus colegas negros, consumindo, com eles, a cultura periférica. Quando cheguei à Universidade, tudo mudou. O cenário mudou, o consumo cultural mudou, os assuntos, os comportamentos. Não se falava em Hip Hop, mas música eletrônica e Rock and Roll. Também mudei de bairros (sim, bairros). E nesses bairros, a maioria, se não toda a população, era branca. Passei, então, a perceber outra cidade dentro de uma mesma cidade. Todos esses incômodos me levaram, me provocaram a pesquisar a cultura negra, a compreender a sociedade brasileira, as disputas ideológicas e o racismo estrutural.

Sou grata ao Hip Hop por me entregar alegrias em momentos difíceis, a me ensinar e a fazer pensar sobre questões sociais silenciadas pelos grupos hegemônicos. Que as pesquisas possam contribuir, em alguma medida, para o entendimento e projetos sobre o movimento que cresce e floresce no nosso país.

Thífani Postali, verão de 2024

Welcome Hip Hop

Evento realizado na Universidade de Sorocaba, em 16 de fevereiro de 2024. Organizado por Thífani Postali e Márcio Brown e com a participação e apoio dos cursos de graduação em Letras, História, Jogos Digitais, Relações Internacionais e Filosofia, o evento contou com apresentações artísticas e informações a respeito do movimento Hip Hop, especialmente, sorocabano.

Agradecimentos

Ao Hip Hop sorocabano:

B.Boys: Nino e Neguinho (Suburban Breakers)
DJ Vily
Gaby Kerr
Grupo Rap Ao Vivo com DJ Johnny, Pitibul UCDV e Márcio Brown
Marcelinho Som - técnico
MC Eggs X4
Nikki Brown
O Grito - Natália Massoni e TottiMc
Odrog - Graffiti - DJ Gordo
Paula Sinapse - coordenadora do Tá Ligado Hip Hop
THG MC

Aos professores apoiadores:

Caio Guilherme Pereira dos Santos
Daniela Vendramini Zanella
Fabricio Padilha Pereira da Silva
Vidal Dias Da Mota Junior
Walter Cruz Swensson Junior

Marcelinho Som, DJ Johnny, MC Eggs X4, Pitibul UCDV, DJ Gordo, Nino Suburban, Thífani Postali, DJ Vily, e Márcio Brown.

Com membros do movimento

ODROG

DJ Gordo reproduz a capa do livro em grafite no evento Welcome.

Thífani Postali é Doutora em Multimeios pela Unicamp e mestre em Comunicação e Cultura pela Uniso. Professora titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura e nos cursos de graduação da Uniso. É membro da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação.

Foto: Rafael Filho

Outras obras

2011. Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional.

2016. Entrelinhas da pichação: diálogos sorocabanos.
Thífani Postali e José Neto - Organizadores.

2024. Documentário de ética dialógica: uma ferramenta para a análise e produção de filmes com alteridades.

Valorizar, saber chegar, respeitar
qualquer lugar que vá.

Márcio Brown - Ponto de vista

Referências

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALBUQUERQUE, C. G. A representação do negro no telejornalismo brasileiro. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6492. Acesso em: 26 abr. 2023.

ALMEIDA, S. L. de. Racismo Estrutural. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, R. Rio de Rimas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

AQUI favela: o Rap representa. Direção: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira. Fotografia: Leo Ferreira. Edição: Júnia Torres e Rodrigo Siqueira. 2003. 1 vídeo (83 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PTqrYoLkuI8. Acesso em: 05 fev. 2024.

ARCE, V. O funk Carioca. In. HERSCHMANN, M. (Org). Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BARDIN, L. Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1997.

BEAUVOIR, S. O Segundo Sexo. São Paulo: Difusão Europeia do Livro,1949.

BELTRÃO, L. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BELTRÃO, L. Teoria Geral da Comunicação. Brasília: Thesaurus, 1977.

BERTH, J. Empoderamento. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BRITO, J. P. Iniciativas de comunicação e a violência do Estado nas periferias do Brasil. Agência Mural. 2018. Disponível em: https://www.agenciamural.org.br/iniciativas-de-comunicacao-e-a-violencia-do-estado-nas-periferias-do-brasil/. Acesso em: 02 ago. 2022.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, N. dos S. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. Plural, São Paulo, v. 10, p. 155-179, jan. /jun. 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/68073. Acesso em: 05 fev. 2024.

COULON, A. A Escola de Chicago. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CURA, T. F. Manas de batalha: feminismo(s) em todas de ritmo e poesia. 2019. 300f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

D' ANDRÉA, T. P. A formação das sujeitas e dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. São Paulo: Editora Dandara, 2022.

FARIA, M. C. B. de; FERNANDES, D. A. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. E-Compós, v.9, 2007. Disponível em: https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/178. Acesso em 26 abr. 2023.

FALA tu. Direção: Guilherme Coelho. 2003. 1 vídeo (84 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BbJ2sBUm9qE. Acesso em: 05 fev. 2024.

FAVELA no ar. Direção: 13 Produções, Rosforth e Stocktown. 2002. 1 vídeo (52 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SEgPnm936TE. Acesso em: 05 fev. 2024.

FBSP - Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Violência contra a mulher em 2021. 2022. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf. Acesso em: 28 jul. 2022.

HALL, S. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: Silva, T. T. (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HEISEROVÁ, S. B. El obelisco como falo simbólico: reflexión crítica sobre el falocentrismo. 2014. 169 p. Dissertação (Máster Universitario en Producción Artística) - Universidad Politecnica de Valencia, Valéncia, 2014. Disponível em: https://riunet.upv.es/handle/10251/48735. Acesso em 05 fev. 2024.

HERSCHMANN, M. O funk e o hip-hop invadem a cena. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

INSTITUTO Sou Da Paz. Onde mora a impunidade? Porque o Brasil precisa de um Indicador Nacional de Esclarecimento de Homicídios. 2022. Disponível em: https://soudapaz.org/o-que-fazemos/conhecer/pesquisas/politicas-de-seguranca-publica/controle-de-homicidios/?show=documentos#6651. Acesso em: 04 ago. 2022.

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; FBSP - Fórum Brasileiro de Segurança Pública (Org.). Atlas da violência 2020. Rio de Janeiro: IPEA; FBSP, 2020.

KELLNER, D. A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, Bauru: EDUSC, 2001.

L.A.P.A. Direção: Cavi Borges e Emilio Domingos. 2007. 1 vídeo (85 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P9r7gZgt8_c. Acesso em: 05 fev. 2024.

LIMA, E. C. M. de; SILVA, T. C. da; NEPOMOCENO, V. C. da S. A hipersexualização de corpos negros: o conto "Afrodisíaco", de Cristiane Sobral e a imagem publicitária da "Devassa". Revista do Coletivo Seconba, v. 5 n. 1, 2021. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/seconba/issue/view/563. Acesso em: 09 ago. 2022.

LUYTEN, J. M. Folkmídia, nova acepção da palavra. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 25., 2002. Anais [...]. Salvador: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 2002.

MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, v.15, n. 32, p.129-156, 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/6PHBfP5G566PSHLvt4zqv9j/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 05 fev. 2024.
MAGNANI, J. G. C. (2016). São Paulo: de perto (e de dentro) é outra cidade. Ponto Urbe, n. 18, 2016. Disponível em: https://journals.openedition.org/pontourbe/3116. doi: 10.4000/pontourbe.3116. Acesso em: 05 fev. 2024.

MATTELART, A.; NEVEU, É. Introdução aos estudos culturais. São Paulo: Parábola, 2004.

MCHULAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 2001.

MELO, J. M. de. Mídia e Cultura popular: história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MONTEIRO, M. Monumento: esquecimento e memória. In: POSTALI, T.; NETO, J. (Org.). Entrelinhas da Pichação: diálogos sorocabanos. Alumínio, SP: Jogos de Palavras, 2019.

MORIN, E. Cultura de Massas no Século XX. Volume 1: Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

PERUZZO, C. M. K. Comunicação e culturas populares. São Paulo: INTERCOM, 1995.

PAIVA, R. O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

POSTALI, T. Blues e hip hop: uma perspectiva folkcomunicacional. Jundiaí: Uniso, Paco Editorial, 2011.
POSTALI, T. Do popular ao Pop: Estratégias Folkmidiáticas para a propagação da Identidade Cultural nos Meios Massivos. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 41., 2018. Anais [...]. Joinville: Intercom, 2018. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0249-1.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

POSTALI, T. A invisibilidade da mulher no hip hop: Uma análise sobre documentários dos anos 2000. Revista Comunicação, Cultura e Sociedade, v. 10, n. 2, p. 32-50, 2020. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/ccs/article/view/4302/3566. Acesso em: 04. Ago. 2022.

POSTALI, T.; AKHRAS, F. Reflexões sobre a representação dos territórios marginalizados no cinema nacional: cultura popular e identidades. Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia, v. 5, n. 9, p. 222-237, jun. 2017. ISSN 2318-5694. Disponível em: http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2744. Acesso em: 17 jul. 2017.

RIBEIRO, D. O que é lugar de fala. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: politica, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. In: HERSCHMANN, M. (org.). Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROVIDA, M. Jornalismo das Periferias: diálogo social solidário nas bordas urbanas. Curitiba: CRV, 2020.

SILVA, R. G. da. Feminismo na Comunicação: Os casos de violência de gênero no Portal de Notícias G1, lembrando Lolita. 2021. 107 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, Portugal. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/137899/3/516341.pdf. Acesso em: 08 ago. 2022.

SKIDMORE, T. E. Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SOUSA, G. Como os cursinhos populares se tornaram aliados para estudantes das periferias. Agência Mural, 2019. Disponível em: https://www.agenciamural.org.br/como-os-cursinhos-populares-se-tornaram-aliados-para-estudantes-das-periferias/. Acesso em 23 mai. 2023.

SUPER Bowl tem avalanche de recordes em 2017 (2017). Folha de S. Paulo. São Paulo. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/esporte/2017/02/1856371-super-bowl-tem-avalanche-de-recordes-em-2017-veja-os-principais.shtml. Acesso em: 25 mar. 2018.

TRIGUEIRO, O. M. Folkcomunicação & ativismo midiático. Paraíba: Editora Universitária da UFPB, 2008.

UNIVERSAL ZULU NATION. Afrika Bambaataa Press. 2004. Disponível em: https://www.zulunation.com/afrika-bambaataa/. Acesso em: 27 jul. 2022.

VILLAÇA, N. A periferia pop na idade da mídia. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.